Das Urheberrecht am Tonfilm

Ein Beitrag zur neuesten Entwicklung auf dem Gebiete des Urheberrechts am Tonfilm

---

Inaugural-Dissertation

der Juristischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Horst Richard Pintsch
aus Leipzig

Approbiert am 8. November 1937

Spezialbetrieb für Dissertationsdruck von Robert Noske in Borna-Leipzig
1938

Referent: Univ.-Professor Dr. Locher

Erscheint gleichzeitig unter dem Titel „Das Urheberrecht am Tonfilm. Ein Beitrag zur neuesten Entwicklung auf dem Gebiete des Urheberrechts am Tonfilm“ im
Verlag Robert Noske, Borna Bezirk Leipzig

Inhalt.

Literatur.

Allfeld: Urheber- und Erfinderrecht. Berlin 1929. (Zit.: Allfeld.)
— Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Kommentar, 2. Aufl. München 1928. (Zit.: Allfeld [LUG].)
— Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie, Kommentar. München 1908. (Zit.: Allfeld [KSchG].)
Andritzky: Die Rechtsstellung des Drehbuchautors. Berlin u. Leipzig 1931.
Bechert: Deutsche Rechtsentwicklung und Rechtserneuerung in Frank (Handb.) 1935, S. 71 ff.
Binder: Philosophie des Rechts. Berlin 1925.
v. Boehmer-Reitz: Der Film in Wirtschaft und Recht. Berlin 1933.
De Boor: Vom Wesen des Urheberrechts (Kritische Bemerkungen). Marburg 1933.
— Der Urheber als schöpferische Einzelpersönlichkeit in „Das Recht des schöpferischen Menschen". Berlin 1936. (Zit.: De Boor Festschrift.)
— Urheberrecht und Verlagsrecht in Frank (Handb.) 1935, S. 1015 ff.
— Zur Zeform des Filmrechts in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht, 1935, S. 830 ff.
Bott-Bodenhausen: Formatives und funktionales Recht in der gegenwärtigen Kulturkrisis. Berlin 1926. (Beiheft Nr. 20 für die Mitglieder der Internat. Vereinigung für Rechts- und Wirtschaftsphilosophie.)
Bull: Werk oder Ware? In Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht, 1935, S. 837 ff.
— Die Sicherung des Filmkredits in UFITA VII, S. 478 ff.
— Das Eigentum am Film, GRUR 1934, S. 567 ff.
Busse: „Zur Aufgabe der heutigen Rechtswissenschaft" in „Deutsche Rechtswissenschaft", Bd. I Heft 4, 1936.
Cahn-Speyer: Über die urheberrechtliche Natur des Tonfilms, GRUR 1929, S. 543 ff. und 1006.
— Über das Schutzrecht des ausübenden Künstlers in UFITA V, S. 342 ff.
— Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers? in UFITA IV, S. 368 ff.
— „Zur Eingliederung des Tonfilms in das Urheberrecht" in UFITA II, S. 497 ff.
Caro: „Die Welt des Urheberrechts und das Tonfilmproblem" in UFITA IV, S. 105 ff.
Du Chesne: „Die Entwicklungslinie des dynamischen Rechts" in Archiv f. Rechts- und Wirtschaftsphil. Bd. XIX, S. 303 ff.
Dernburg: Das Bürgerliche Recht des Deutschen Reiches und Preußens, Bd. 6. Halle 1910.

Dienstag-Elster: Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts. Berlin 1932.
Eckhardt: „Recht oder Pflicht“ in „Deutsche Rechtswissenschaft“, Bd. I Heft 1, 1936.
— „Zum Begriff des subjektiven Rechts“ in „Deutsche Rechtswissenschaft“, Bd. I Heft 4, 1936.
Eckstein: Deutsches Film- und Kinorecht. Mannheim 1924.
Elster: Urheber- und Erfinderrecht. Berlin u. Leipzig 1928. (Zit.: Elster.)
— Der Verfilmungsvertrag und der sog. „Verfilmungszwang“, GRUR 1931, S. 47 ff.
— Der Anreger als Erfinder und Urheber. GRUR 1930, S. 701 ff.
— Zum Urheberrechtsanspruch des Filmunternehmers, GRUR 1935, S. 703 ff.
— Die Verwertung von Urheberrechten im Tonfilm und aus dem Tonfilm, GRUR 1936, S. 459 ff.
— „Tonbild und Bildfunk“ in UFITA II, S. 255 ff.
— „Idee und Formgebung“ in UFITA VIII, S. 44 ff.
— „Analogieschlüsse im Urheber- und Verlagsrecht“ in UFITA VIII, S. 83 ff.
— „Zur Begründung des Geistesschaffensrechts“ in UFITA X, S. 23 ff.
— „Der Film als Schöpfung und die Rechte der Schaffenden“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1936, S. 229 ff.
— Das mißverständliche Spiel mit dem Wort „Wettbewerb“ in JW 1930, S. 1653 ff.
— „Zur Ontologie des Urheberpersönlichkeits- und Urhebervermögensrechts“ in Zeitschr. f. Ausl. u. Intern. PrivR. Heft 6, 1932, S. 903 ff.
— Urheberrecht in Handwörterbuch der Rechtswissenschaft, Bd. VI, S. 316 ff.
Endemann: Lehrbuch des Bürgerlichen Rechts, 9. Aufl., Bd. I. Berlin 1903.
Enneccerus-Nipperdey: Lehrbuch des Bürgerlichen Rechts, Bd. I, (12.) 13. Aufl. Marburg (1928) 1931.
Enneccerus-Lehmann: Bd. II, 12. Aufl. Marburg 1932.
v. Erffa: Einiges über die Zwangsvollstreckung an Filmnegativen. GRUR 1930, S. 413 ff.
Erlanger: Der Unternehmer als Urheber und Erfinder. GRUR 1930, S. 391 ff.
Fagg: Urheberschaft und Urheberrecht am Film. Berlin 1928.
Fehr: Deutsche Rechtsgeschichte. Berlin u. Leipzig 1925.
— Recht und Wirklichkeit, 1928.
— „Statisches und Dynamisches Recht“ in den Süddeutschen Monatsheften 1929, Heft 4, S. 266 ff.
— Das kommende Recht, 1933.
Fleiner: Institutionen des Deutschen Verwaltungsrechts. Tübingen 1928.
Frank: Nationalsozialistisches Handbuch für Recht und Gesetzgebung. München 1935.
Frehse: Die Verfilmung drehreifer Manuskripte nach dem Literaturschutzgesetz. GRUR 1925, S. 300 ff.
Friedemann: „Grundfragen des Filmrechts“ in UFITA I, S. 530 ff.

Fuld: Kunstschutzgesetz. Berlin u. Leipzig 1925.
Gareis: „Das juristische Wesen der Autorrechte, sowie des Firmen- und Markenschutzes“ in Buschs Archiv f. HandR Bd. 35, S. 185 ff.
v. Gierke, Otto: Deutsches Privatrecht, Bd. I. Leipzig 1895.
Goldbaum: Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern. Berlin 1921.
— Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, 2. Aufl. Berlin 1927. (Zit.: Goldbaum, Urheb.)
— Tonfilmrecht. Berlin 1929.
Händchen: Filmurheberrecht. Diss. Leipzig 1935.
Heck: Grundriß des Schuldrechts. Tübingen 1929.
Hellwig: Lehrbuch des Deutschen Zivilprozeßrechts, Bd. III. Leipzig 1909.
Henle: Lehrbuch des Bürgerlichen Rechts. Allg. Teil. Berlin 1926.
Heymann: Der Erfinder im neuen deutschen Patentrecht in „Das Recht des schöpferischen Menschen“. Berlin 1936. (Zit.: Heymann, Festschrift.)
Hirsch: Die Übertragung der Rechtsausübung, Teil I. Berlin 1910.
Höhn: „Das subjektive öffentliche Recht und der neue Staat“ in „Deutsche Rechtswissenschaft“, Bd. I Heft 1, 1936.
— „Rechtsgemeinschaft und Volksgemeinschaft“ in „Der deutsche Staat der Gegenwart“, Heft 14, 1935.
Hölder: Natürliche und juristische Personen. Leipzig 1905.
Hoffmann: Über den Tonfilm. GRUR 1929, S. 1003 ff.
— Die Schallplattenkonzerte der deutschen Rundfunkgesellschaften, GRUR 1932, S. 561 ff.
— Ein deutsches Urheberrechtsgesetz. Berlin 1933. (Zit.: Hoffmann-Entwurf.)
— Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst. Berlin 1936. (Zit.: Hoffmann, RBÜ.)
— „Die Aufgaben der deutschen Urheberrechtsreform“ in „Das Recht des schöpferischen Menschen“. Berlin 1936. (Zit.: Hoffmann, Festschrift.)
— „Bildfunk, Tonfilm, Tonbild“ in JW 1929, S. 1179 ff.
— „Der Einzelne und die Allgemeinheit im Urheberrecht und im gewerblichen Rechtsschutz“ in JW 1936, S. 153 ff.
— „Der Entwurf eines Urheberrechtsgesetzes“ in UFITA V, S. 419 ff.
— „Das Urheberpersönlichkeitsrecht in der Berner Übereinkunft“ in UFITA IX, S. 114 ff.
— „Gedanken zum Urheberrecht am Tonfilm“ in JW 1936, S. 1501 ff.
Huber: „Die volksgenössische Rechtsstellung in der Verwaltung“ in Zeitschrift d. Akad. f. Dtsch. R., 1937, S. 323 ff.
Koch: „Das originäre Urheberrecht des Filmherstellers“ in UFITA VII, S. 259 ff.
— Funkrecht und Urheberrecht, GRUR 1935, S. 214 ff.
Koehne: „Verfilmungsverträge“ in UFITA IV, S. 485 ff.
— „Das Filmrecht des Entwurfs“ in UFITA V, S. 472 ff.
Kohler: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Stuttgart 1906. (Zit.: Kohler, Urheb.)
— Handbuch des Deutschen Patentrechts. Mannheim 1900.
— Lehrbuch des bürgerlichen Rechts, Bd. I. Berlin 1906.
Kohler-Holtzendorff: Enzyklopädie der Rechtswissenschaft, Bd. I, 7. (2.) Aufl. (S. 3 ff.). München, Leipzig, Berlin 1915.

Kohlers Einführung in die Rechtswissenschaft, 6. Aufl. Leipzig 1929.
Kopsch: „Über die Einheit des Urheberrechts" in „Das Recht des schöpferischen Menschen". Berlin 1936. (Zit.: Kopsch, Festschr.)
— Vom sozialen Wesen des Urheberrechts, GRUR 1936, S. 451 ff.
— Filmwerk und Filmschöpfer, GRUR 1937, S. 331 ff.
— „Zum Problem des Urheberrechts am Filmwerk" in UFITA IX, S. 110 ff.
— „Der Schutz der Urheberehre" in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1936, S. 376 ff.
Kraemer: Der Schutz des Filmtitels. Erlanger Diss. 1936.
Kröber: Deutsches Urheberpersönlichkeitsrecht. Diss. Leipzig 1933.
Lange: „Vom alten zum neuen Schuldrecht" in „Der deutsche Staat der Gegenwart" Heft 7. Hamburg 1934.
Larenz: Rechtsperson und subjektives Recht. Berlin 1935.
— „Gemeinschaft und Rechtsstellung" in „Deutsche Rechtswissensch.", Bd. I Heft 1, 1936.
— „Deutsche Rechtserneuerung und Rechtsphilosophie" in „Recht und Staat in Geschichte und Gegenwart", Bd. 109, 1934.
Lehnich: Erster Bericht über die Arbeiten des Filmrechtsausschusses bei der Akademie für Deutsches Recht, UFITA X, S. 1 ff.
— Filmrechtsreform in „Das Recht des schöpferischen Menschen". Berlin 1936. (Zit.: Lehnich, Festschr.)
Lion: „Die kinematographische Bearbeitung von Schriftwerken" in UFITA II, S. 615 ff.
Marwitz-Möhring: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst. Berlin 1929.
Maunz: „Verwaltung" in Grundzüge der Rechts- u. Wirtschaftswissenschaft, Reihe A. Hamburg 1937.
Michaelis: Persönlichkeitsrechtliche Befugnisse im Deutschen Urheberrecht und das droit moral des französischen Rechts. Diss. Berlin 1926.
Müller: „Bemerkungen über das Urheberpersönlichkeitsrecht" in UFITA II, S. 67 ff.
Müller-Eisert: „Rechtswissenschaft und Kulturwissenschaft" in „Recht und Staat", Heft 9. Tübingen 1917.
— Juristische Grundbegriffe. Würzburg-Aumühle 1936.
— Das Urheberrecht der ersteren und der ferneren Hand, GRUR 1935. S. 851 ff.
— Rechtsphilosophie. Eine Theorie des Rechts und der Rechtswissenschaft. Berlin 1934.
Osterrieth: Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht. Leipzig 1892.
— Das Kunstschutzgesetz. Berlin 1907.
Pinzger: „Die Abgrenzung von Urheber- und Wettbewerbsrecht" in UFITA III, S. 281 ff.
Pfennig: „Film- und Urheberrechtsreform" in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1935, S. 826 ff.
— „Die Führung der Reichsfilmkammer und ihre Rechtsgrundlagen" in UFITA X, S. 111 ff. u. 219 ff.
Plugge-Roeber: Das musikalische Tantiemerecht in Deutschland. Berlin 1930.
Porstendorfer: Urheberrechte an Inszenierungen. Diss. Leipzig 1933.

Predari: Die Grundbuchordnung (vom 24. März 1897) (Komm.) 2. Aufl. Berlin 1913.
Riezler: Deutsches Urheber- und Erfinderrecht, I. Abt. München u. Berlin 1909.
Roeber: Das Filmrecht und die Frage seiner Reformbedürftigkeit. Berlin 1933. (Zit.: Roeber, Ref.)
— „Aufführung und Vorführung in ihrer rechtlichen Beziehung zum Tonfilmwerk (Tonbild)“ in UFITA IV, S. 55 ff.
— „Zur Methode der rechtlichen Behandlung des Tonfilms“ in UFITA IV, S. 270 ff.
— „Das Abkommen über die Vergebung von Aufführungsrechten an Filmtheater“ in UFITA VII, S. 364 ff.
— „Das Tonfilmproblem und die Brüsseler Staatenkonferenz“ in UFITA IX, S. 1 ff.
— „Fernsehübertragung von Filmen“ in JW 1936, S. 2844 ff.
— „Filmrechtliche Grundfragen der Deutschen Urheberrechtsreform“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1935, S. 832 ff.
Rudloff: „Urheberrechtsfragen des Tonfilms“ in UFITA III S. 459 ff.
— „Der Verfilmungsvertrag im geltenden und neuen Urheberrecht“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1936, S. 233 ff.
Ruczkowski: „Der Urheber des Filmwerkes“ in UFITA IX, S. 168 ff.
de Sanctis, Valerio: „Zum Tonfilm“ in UFITA III, S. 480 ff.
Seeger: Der Film im nationalsozialistischen Staat, in Frank (Handb.), S. 532 ff.
Siebert: „Subjektives Recht, konkrete Berechtigung, Pflichtenordnung“ in „Deutsche Rechtswissensch“. Bd. I Heft 1, 1936.
Schilling: Grundfragen des Tonfilmrechts für Zwangsvollstreckung, Vergleich und Konkurs. Berl. Diss. Koburg 1934.
Schlechtriem: „Urheberrecht an künftigen Werken“ in JW 1933, S. 1870 ff.
— „Die tatsächlichen Grundlagen des Rechts am Film“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1936, S. 713 ff.
Schlegelberger: Abschied vom BGB. Berlin 1937.
Schmelzeisen: Vom Deutschen Recht und seiner Wirklichkeit. Düsseldorf 1933.
— „Die Relativität des Besitzbegriffs“ in Arch. f. die civ. Prax. Bd. 136 (1932).
Schmitt, C.: Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens. Hamburg 1934.
— „Staat, Bewegung, Volk“ in „Der deutsche Staat der Gegenwart“, Heft 1, 1933.
Schnorr v. Carolsfeld: „Auflockerung des juristischen Denkens durch rechtsgeschichtliche Betrachtung“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1936, S. 412 ff.
Schnur: Die Rechtsnatur des Jagdausübungsrechts nach heutigem Recht. Erlanger Diss. 1936.
Schütze: Kinematographisches Urheberrecht. Diss. Leipzig 1913.
Schönfeld: „Der Kampf wider das subjektive Recht“ in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht 1937, S. 107 ff.
Schrieber: Das Recht der Reichskulturkammer, Bd. I. Berlin 1935.
Schumann: Die Urheberschaft am Tonfilm. Leipzig 1935.
Schwarz: „Rechtssubjekt und Rechtszweck“ in Arch. f. Bürgerl. Recht Bd. 32 Heft 1, S. 34 ff. (S. 12 ff.).

Smoschewer: „Verfilmungsvertrag und mehrfache Verfilmung", GRUR 1930, S. 327 ff.
Spengler: Untergang des Abendlandes, Bd. II. München 1924.
Sprenkmann: Zum Filmurheberrecht. Heidelberg 1936.
Stammler: Wirtschaft und Recht, III. Aufl. Leipzig 1914.
Stenzel: Die Filmverwertungsverträge in ihren Beziehungen zum Urheberrecht. Erlangen 1931.
v. Tuhr: Der allgemeine Teil des Deutschen Bürgerlichen Rechts, in Bindings Handb. d. Deutsch. Rechtswiss. Bd. I, Leipzig 1910; Bd. II, 2, Leipzig 1918.
Volkmar: „Das dynamische Element bei der Neubildung des Deutschen Rechts" in Zeitschr. d. Akad. f. Deutsch. Recht, 1935, Heft 7, S. 472 ff.
Wieacker: „Wandlungen der Eigentumsverfassung" in „Der deutsche Staat der Gegenwart" Heft 13. Hamburg 1935.
— „Der Stand der Rechtserneuerung auf dem Gebiete des Bürgerlichen Rechts" in „Deutsche Rechtswiss.", Bd. II Heft 1, 1937.
Würdinger: „Das subjektive Recht im Privatrecht" in „Deutsche Rechtswissensch.", Bd. I Heft 1, 1936.
v. Zelewski: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der Filmkunst. Emsdetten 1935.

Abkürzungen.

GRUR = Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht.
JW = Juristische Wochenschrift.
UFITA = Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht.
RGZ = Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen.
LUG = Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst.
KSchG = Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Fotografie.
RBÜ = Revidierte Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Tonkunst.

A. Einleitung.

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit Problemen aus einem Rechtsgebiet, das ein besonderes Gegenwartsinteresse für Wissenschaft und Praxis beanspruchen darf. Seine Neuregelung soll dem deutschen Film, der im Begriffe steht, „die Wesenheit einer wahren und echten Kunst zu erkennen und zu verwirklichen“ [1]), die rechtlichen Unterlagen geben. Wie sich auf allen Gebieten unseres nationalen Lebens seit 1933 durch den Sieg der nationalsozialistischen Revolution Umwälzungen größten Ausmaßes vollzogen haben, so gilt dies auch auf dem Gebiete des Films. Waren Film und Filmschaffen bisher eine Angelegenheit privater Kunstbetätigung und Gegenstand der Privatwirtschaft, so wurden sie nunmehr kraft des Totalitätsanspruchs der Staatsidee des Dritten Reiches dem unmittelbaren Staatsinteresse unterworfen und dem öffentlichrechtlich organisierten Kulturleben der Volksgemeinschaft einverleibt. Manche Frage, manches Problem wurde dadurch aufgeworfen, das es zu lösen galt oder noch zu lösen gilt. „Nirgends in der Welt wird daher ernsthafter und tiefgründiger über Filmprobleme debattiert als in Deutschland.“ [2]) Eines der grundlegenden Probleme ist die Schaffung neuer rechtlicher Unterlagen für den Film, die seiner Bedeutung in kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht gerecht werden, zumal „in Deutschland für das filmische Schaffen eine Basis bereitet worden ist, wie sie in keinem anderen Lande besteht“. „Das ist besonders dem Umstande zu danken, daß an der Spitze des Staates eine Führung steht, die der Kunst mit Wärme und verständnisvollem Herzen gegenübersteht.“ [3])

Da es nach heutigem Rechtsdenken nicht mehr zweifelhaft sein kann, daß rechtswissenschaftliche Arbeit [4]) nur auf der Grundlage konkreten

---

[1]) Dr. Goebbels in seiner Rede vor dem Nationalen Filmkongreß, der am 5. und 6. März 1937 in Berlin getagt hat. Zitiert nach „Berl. Tageblatt“ Jahrg. 1937, Nr. 65.

[2] Dr. Goebbels, a. a. O.

[3]) Dr. Goebbels, a. a. O. zitiert nach „Völk. Beobachter“, Berl. Ausg., Jahrg. 1937, Nr. 65.

[4]) Vgl. dazu auch unten S. 67. Ferner JW 1937, S. 867 (Die Aufgabe der Rechtswissenschaft).

Ordnungsdenkens[5]) geleistet werden kann, weil erst die wirtschaftliche, soziologische und weltanschauliche Gestaltung des völkischen Lebens die Möglichkeit schafft, unser Rechtsleben richtig zu begreifen, so sollen zunächst einige kurze Ausführungen allgemeinerer Natur in das Stoffgebiet der Untersuchung einführen und uns als Vorbereitung auf die Erörterung der eigentlichen Rechtsprobleme dienen.

Die Tonfilmindustrie hat einen außerordentlich großen Umfang angenommen und stellt einen sehr beachtlichen Faktor in unserer nationalen Wirtschaft dar. Trotzdem ist festzustellen, daß hier erst Anfänge vorliegen und daß die Bedeutung des Tonfilms für das Volksganze und die Zahl der in der Filmindustrie Beschäftigten seit 1933 dauernd im Wachsen begriffen und die Entwicklung der ferneren Zukunft noch gar nicht abzusehen ist[6]). Einige Zahlen können dies veranschaulichen. Mehr als 359 Millionen Menschen besuchten im Jahre 1936 die deutschen Lichtspieltheater[7]). Schon diese Zahl legt Zeugnis ab für den gewaltigen Aufschwung, den wir bisher erreichten; überschritt sie doch bereits den bisherigen Höchststand der allgemein als besonders günstig anerkannten Konjunkturjahre 1928/29. Während des vergangenen Jahres (1936) wurden 1507 Filme in Deutschland hergestellt. Diese Erzeugnisse der Filmindustrie sind in rund 5300 Filmtheatern gezeigt worden. Für die Entstehung und Verbreitung dieser Filmwerke waren außerordentliche volkswirtschaftliche Kräfte einzusetzen; deren Mobilisierung war nur durch planmäßige Erfassung aller vorhandenen Mittel möglich. Zur Zeit finden in der Filmindustrie Deutschlands direkt und indirekt über 50000 Menschen ihr Brot.

Diese ungeheure Ausdehnung des Arbeits- und Wirtschaftsvolumens des Films ist aber nicht nur von der Seite der rein zahlenmäßigen Erzeugungshöhe aus zu betrachten; es darf vielmehr die Tatsache nicht außer acht gelassen werden, daß mit der Verfeinerung und Verbesserung der technischen Verfahren — insbesondere nach dem Aufkommen des Tonfilms — die Filmherstellung sich immer schwieriger gestaltete und daher auch infolge der komplizierteren Arbeitsmethoden die Zahl der Mitarbeiter am einzelnen Film allmählich immer größer wurde. An der Herstellung eines Tonfilms ist heute eine Vielzahl von Personen beteiligt, die in verschiedenartigster

---

[5]) C. Schmitt: Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens S. 7ff, S. 39.

[6]) Einzelheiten hierzu geben v. Böhmer-Reitz, Der Film in Wirtschaft und Recht S. 1ff.

[7]) Nach Angaben des Instituts f. Konjunkturforschung, Jahrg. 1937, Wochenber. Nr. 15 (7, 19).

Weise durch ihre Arbeitsleistung zum Gelingen des Gesamtwerkes beiträgt. Viele von ihnen kann man in Schaffungsgruppen einteilen. So unterscheiden wir die Gruppe der Spielleiter, der Darsteller, der Architekten, der Kameramänner, der Schnitt- und Tonmeister usw. Dazu kommt noch die große Zahl des technischen und des sonstigen Hilfspersonals. In diesen Personenkreis der Filmschaffenden werden vielfach noch der Verfasser des Drehbuches und der Tonsetzer mit einbezogen. Zu nennen sind hier ferner die Produktionsleiter und schließlich die Herstellerfirmen, die vor allem die Verantwortung für die Organisation und die finanzielle Sicherstellung der Produktion, sowie für die Verwertung der Tonfilme im In- und Auslande tragen. Dieser kurze Überblick mag genügen, um zu zeigen, einen wie umfangreichen Organismus der kollektive Arbeitsprozeß im Filmschaffen erfordert; je mehr der Kreis der Herstellungsbeteiligten aber wächst, desto unübersichtlicher wird die Sachlage für die Klarstellung der urheberrechtlichen Probleme. Wie auf anderen Rechtsgebieten, so hat sich auch auf dem uns hier beschäftigenden die Richtigkeit der Erkenntnis erwiesen, daß mit der Verfeinerung der Technik und mit der Vergrößerung der Produktion im nationalen Wirtschaftsbereich stets eine Erschwerung der Rechtsgestaltung, die durch die zunehmenden Interessenkollisionen bedingt ist, Hand in Hand geht[8]). So war die geschilderte Sachlage geeignet, die Frage nach der Urheberschaft am Tonfilm in rechtlicher und praktischer Hinsicht immer komplizierter zu gestalten[9]).

Die Schwierigkeit der rechtlichen und insbesondere gesetzestechnischen Behandlung der in Betracht kommenden Fragen ergibt sich erstens daraus, daß in Deutschland zwei verschiedene Gesetze vorhanden sind, deren Anwendung auf den Film in urheberrechtlicher Beziehung in Betracht gezogen werden kann: das LUG und das KSchG[10]), und zweitens daraus, daß die in diesen Gesetzen im Hinblick auf den Film getroffenen Bestimmungen außerdem unzulänglich sind.

---

[8]) Kohler, Einführung in die Rechtswissenschaft S. 5 ff; Kohler (Holtzendorff), Encyklopädie der Rechtswissenschaft I S. 62; Elster, Urheber- und Erfinderrecht § 17; De Boor, Vom Wesen des Urheberrechts S. 11 ff; Fagg, Urheberschaft und Urheberrecht am Film S. 4 ff. Siehe auch Stammler, Wirtschaft und Recht 1914 S. 217 ff.

[9]) Näheres unten S. 34 ff.

[10]) Diese beiden aus den Jahren 1901 und 1907 stammenden Gesetze sind durch die Novellen von 1910 u. 1934 geändert worden. Durch die Novelle von 1910 wurden überhaupt erst die den Film betreffenden Bestimmungen eingefügt.

LUG und KSchG sind zu einer Zeit entstanden, in der der Film — verglichen mit der gegenwärtigen Entwicklung — praktisch noch kaum Bedeutung erlangt hatte; war doch insbesondere der Tonfilm damals noch völlig unbekannt[11]). Und die nachfolgende, geradezu sprunghafte Entwicklung des Films, wie wir sie in dem letzten Jahrzehnt erlebten, konnte zur Zeit des Erlasses dieser Gesetze natürlich nicht vorausgesehen werden. — Es tauchten daher hinsichtlich der verschiedensten Rechtsbeziehungen mehr und mehr Zweifelsfragen grundlegender Art auf, die namentlich in der Praxis zu erheblichen Schwierigkeiten und Streitigkeiten und damit zu großer Unsicherheit im Filmwesen führten. Wie wenig der Gesetzgeber den wirklichen Belangen und Bedürfnissen gerecht zu werden vermochte, ergibt sich unter anderem schon daraus, daß der künstlerische Spielfilm[12]), der heute nahezu allein von Bedeutung ist, in § 15 a KSchG offenbar noch als Ausnahmeerscheinung angesehen wurde[13]). Das war zur Zeit des Erlasses des Kunstschutzgesetzes insofern auch durchaus verständlich, als man anfangs meist nur irgendwelche Begebenheiten und Vorgänge tatsächlicher Art zeigte und sich noch nicht an Filme mit einer dramatischen Handlung heranwagte[14]).

War schon während der Entwicklungszeit des Stummfilms die Rechtslage im Hinblick auf seine Eingliederung undurchsichtig, so verschärfte sich diese Erscheinung noch bedeutend mit dem Aufkommen des Tonfilms am Ende des vorigen Jahrzehnts[15]). Es leuchtet ja ein, daß jetzt durch die Mitverarbeitung musikalischer Schöpfungen die schon bestehenden rechtlichen Bedenken gegen eine Einordnung des Films unter die eine oder die andere Gesetzesbestimmung noch größer werden mußten.

Da bis zum heutigen Tage eine gesetzliche Regelung, die allein klare Verhältnisse zu schaffen geeignet ist, fehlt, sind Rechtsprechung und Wissenschaft gezwungen, mit Gesetzen zu arbeiten, die — vom

---

[11]) Allerdings gehen Experimente zur Erreichung einer gleichzeitigen Bild- und Tonwiedergabe bis in das Jahr 1902 zurück; jedoch erlangten sie praktisch keine Bedeutung. — Nach einem nicht erfolgreichen Versuch Edisons, Sprache und Musik mit dem Film zu verbinden — nämlich durch Koppelung eines Grammophons mit dem Vorführungsapparat —, fand erst ein Synchronverfahren von Jacob Beck kurz vor dem Kriege Anklang. In die gleiche Zeit fiel auch die Patentierung der für die Tonverstärkung so wichtigen Verstärkerröhre. — Näheres bei v. Boehmer-Reitz, a. a. O., S. 7 f und v. Zelewski S. 109 ff.

[12]) Vgl. dazu unten S. 26.

[13]) Siehe hierzu auch Hänchen, Filmurheberrecht S. 16 f.

[14]) v. Boehmer-Reitz S. 3.

[15]) Siehe hierzu v. Boehmer-Reitz S. 7 f.

Umbruch unseres Rechtsdenkens ganz abgesehen — auf den neuen Tatbestand des Tonfilms in keiner Weise zugeschnitten sind[16]. Wie unbefriedigend dieser Zustand ist und welche Schwierigkeiten sich daraus gerade für die urheberrechtliche Seite dieses Gebildes heute ergeben müssen, liegt auf der Hand; erfordert doch die Gegenwart in ihren völlig neuartigen Gedankengängen auch zeitnahe Rechtskonstruktionen, die den Anforderungen des völkischen Lebens zu genügen vermögen. Diese Schwierigkeiten werden unten näher behandelt[17].

Hier sei nur kurz folgendes angedeutet, damit die dieser Abhandlung zugrunde liegende Problemstellung verständlich wird: während die Eingliederungsfrage des Tonfilms infolge der unklaren Gesetzeslage bereits einen nicht unerheblichen Meinungsstreit hervorgerufen hat, entfachte die Frage nach der Filmurheberschaft wegen gänzlichen Fehlens diesbezüglicher gesetzlicher Vorschriften geradezu eine Verwirrung. So ist es gekommen, daß man teils den Unternehmer, teils einzelne Personen, teils eine Gruppe, teils sogar alle an der Herstellung eines Films Beteiligten als Urheber bzw. Miturheber angesehen hat[18].

Welche Bedeutung es aber für eine Person hat, als Urheber im Rechtssinne zu gelten und als Urheber auftreten zu können, erhellt aus den Befugnissen, die dem Urheber auf Grund seines Urheberrechts im Rechtsverkehr zustehen. So hat der Urheber das alleinige Recht der Veröffentlichung, der Vervielfältigung und der gewerbsmäßigen Verbreitung[19]. Sodann hat er — was für den vorliegenden Fall besonders in Betracht kommt — das Recht der öffentlichen Vorführung eines Werks der Kinematographie. Die dem Urheber aus dem Urheberrecht zufließenden Berechtigungen genießen zivil- und strafrechtlichen Schutz[20]. Der Urheber kann sie beschränkt und unbeschränkt auf andere übertragen und sie so wirtschaftlich nutzen[21].

Die bei der Suche nach den Urhebern des Tonfilms auftauchenden Probleme wurden nun vor allem von der Filmwirtschaft gestellt und zu lösen versucht. War doch die Klärung dieser urheberrechtlichen Fragen besonders wichtig für die Filmverwertung; ferner auch für die Notwendigkeit der Filmfinanzierung durch Kreditgewährung.

---

[16]) Vgl. hierzu S. 24, insbes. 29.

[17]) S. 24 ff, 34 ff.

[18]) Näheres unten S. 34 ff; s. auch Sprenkmann, Zum Filmurheberrecht S. 19 ff; Hänchen S. 23 ff u. a.

[19]) Vgl. im einzelnen dazu Allfeld, Urheber- und Erfinderrecht S. 15 ff.

[20]) §§ 36 ff LUG, §§ 31 ff KSchG.

[21]) Nähere Ausführungen zur urheberrechtlichen Materie auf S. 12 ff.

Denn dabei werden im allgemeinen die Urheberrechte am Film zur Sicherung des Kreditgebers an diesen abgetreten [22]. Damit gelangte der Film in das weite Feld der Kapitalwirtschaft mit allen ihren juristischen Verwickelungen.

Es handelt sich bei dieser Kreditsicherung in der Praxis um eine Verpfändung immaterieller Rechte; denn der Wert des Films liegt ja nicht in dem hergestellten Negativ oder in den Kopien, sondern in den dem Film zugrunde liegenden Urheberrechten [23]. Sie bilden deshalb auch den wertvollen Kern einer jeden Filmwirtschaft. Einen gutgläubigen Erwerb von Urheberrechten kennt das Bürgerliche Gesetzbuch ebensowenig wie das sonstige Privatrecht [24]. Regelmäßig dürfte der Filmhersteller der Kreditnehmer und dementsprechend auch der Verpfänder der Urheberrechte sein. Es fragt sich nun, ob er dieses Verpfändungsgeschäft überhaupt wirksam vornehmen kann. Das steht natürlich fest: Der Urheber könnte es, aber ist der Filmhersteller denn Urheber im Rechtssinne?

Grundsätzlich dürfte allerdings der Filmunternehmer in der Lage sein, eine solche Abtretung wirksam vorzunehmen. In der bisherigen Praxis hat man nämlich versucht, den mannigfachen Schwierigkeiten dadurch aus dem Wege zu gehen, daß der Filmhersteller sich die möglichen Urheberrechte der einzelnen Beteiligten vertragsmäßig abtreten ließ [25]. Damit ist das Problem aber offensichtlich nicht gelöst, sondern nur umgangen. Denn wenn die Beteiligten im Einzelfall überhaupt gar kein Urheberrecht haben oder aber schon anderweitig über ihr Urheberrecht verfügt ist, so ist eben eine wirksame Abtretung solcher vermeintlichen Rechte und ihr gutgläubiger Erwerb nicht möglich [26].

Das Problem liegt also, wie wir schon andeuteten, noch viel tiefer: Diese angebliche Lösung geht an der entscheidenden Frage, was die Filmherstellung rechtlich überhaupt bedeutet, vorbei. Denn das leuchtet ja ein: Die Filmherstellung kann juristisch nicht damit erklärt werden, daß sie vertraglich erworbene Einzelurheberrechte gewerblich verwertet. Wie so häufig in Fragen der Rechtsdogmatik gelangte die Rechtspraxis hier zu Entscheidungen, die zwar scheinbar die drängenden augenblicklichen Bedürfnisse des täglichen Lebens be-

---

22) Bull in UFITA VII S. 478 ff. Näheres darüber auch bei v. Boehmer-Reitz S. 173 ff.

23) Sprenkmann S. 1; v. Boehmer-Reitz S. 173.

24) Dazu Dernburg: Das Bürgerl. Recht Bd. VI § 16, V (Endemann, Lehrbuch des Bürgerl. Rechts Bd. I S. 872).

25) Näheres dazu S. 52 ff.

26) Vgl. Koehne in UFITA IV S. 495.

friedigten, späterer Kritik durch die Rechtswissenschaft aber nicht standzuhalten vermochten. Diese will ja nicht Augenblickserscheinungen deuten und juristisch erfassen, sondern die Rechtserscheinung als solche systematisch begreifen, um ihren Sinn und Zusammenhang, ihren Zweck und ihr Wesen zu erkennen.

Gerade im Rahmen kritischer Untersuchungen war z. B. auch die Frage aufgetaucht, ob nicht der Filmunternehmer ein originäres Urheberrecht am Film erlange, bzw. ob ihm ein solches nicht positivrechtlich zuzusprechen sei [27]).

In Zusammenhang mit dem hier erörterten Fragenkomplex wurde sogar angezweifelt, ob der Film überhaupt als selbständige Werkart und damit als urheberrechtlicher Schutzgegenstand anzusehen sei [28]). Dieses führte dann zu der grundsätzlichen Untersuchung, ob das Recht am Film und die Befugnis zur Filmverwertung rechtlich gesonderte Erscheinungen darstellen und getrennt zu behandeln seien, d. h. ob die Behandlung des Urheberrechts am Film verschieden für Filmurheber und Filmhersteller zu beurteilen und zu gestalten sei [29]).

Schließlich ist an dieser Stelle noch anzuführen, daß man im Verfolg der Auseinandersetzungen über die Tonfilmfragen zu einer grundsätzlichen Trennung von Verfilmungsschutz und Filmschutz gelangt ist [30]).

Die vorliegende Abhandlung [31]) beschäftigt sich im wesentlichen nur mit dem Gebiet des Filmschutzes [32]), berührt allerdings auch den Kreis der Fragen des Verfilmungsschutzes [32]), soweit dies im Rahmen der hier gegebenen Auseinandersetzungen erforderlich ist.

---

[27]) Siehe hierzu die Ausführungen auf S. 46 ff.

[28]) Vgl. dazu auch S. 25 u. 47.

[29]) Hierbei mag auf die Lehre verwiesen werden, die zwischen Urheberrechten der ersten und zweiten Hand unterscheidet. Vgl. Müller-Eisert, Juristische Grundbegriffe S. 30 u. 301 ff. Siehe auch unten S. 54 Note 145.

[30]) Vgl. Lehnich in UFITA X S. 10 f Siehe auch Schilling, Grundfragen des Tonfilmrechts S. 11 ff.

[31]) In diesem Zusammenhang kann darauf hingewiesen werden, daß sich die vorliegende Arbeit nicht mit den mannigfachen Fragen des Filmvertragsrechtes — der Abänderungsbefugnis, der Mehrfachverfilmung usw. — befaßt. Ebensowenig soll im Rahmen dieser Untersuchung das an sich sehr wichtige „Tantiemeproblem" behandelt werden. Auch diese Frage dürfte übrigens gemeinsam mit der Filmrechtsreform gesetzlich geregelt werden; Vorschläge hierfür sind jedoch zur Zeit noch nicht veröffentlicht (vgl. Lehnich in UFITA X, S. 15). Näheres zur Tantiemefrage findet sich z. B. bei Sprenkmann S. 88 ff.

[32]) Diese beiden Begriffe sind folgendermaßen gegeneinander abzugrenzen: Der Filmschutz betrifft die Frage des gesamten Schutzes der am Filmwerk bestehenden Urheberrechte, der Verfilmungsschutz hingegen die

Aus vorstehenden Andeutungen ist zu ersehen, daß eine ganze Anzahl von grundlegenden Rechtsfragen auf dem Gebiete des Films im Laufe der Zeit aufgetaucht sind, denen die vergangene Epoche größtenteils nicht gerecht zu werden vermochte; ein Vorwurf, der besonders die Gesetzgebung mit ihren damals so umständlichen Arbeitsmethoden, weniger die Wissenschaft trifft, die ehrlich bemüht war, der Probleme Herr zu werden.

Der nationalsozialistische Staat und das aus den Gedankengängen des Nationalsozialismus geschöpfte Recht bietet schon mit Rücksicht auf die heute vorhandene grundsätzliche Einstellung zur deutschen Kunst und Kultur durch die ihm eigene, vorurteilsfreiere neue Betrachtung aller Rechtsfragen die Möglichkeit, hier Wandel zu schaffen. Mit kräftiger Initiative ist auch auf diesem Gebiete des nationalen Lebens die Entwicklung vorwärts getrieben worden.

Um dem hier aufgezeigten, unbefriedigenden Rechtszustand abzuhelfen, ist Anfang 1936 ein besonderer Ausschuß der Akademie für Deutsches Recht eingesetzt worden, der nur über Filmrechtsfragen beraten sollte[33]).

In einer durch den Vorsitzenden des Filmrechtsausschusses einberufenen Sitzung vom 17. Juli 1936 ist als Abschluß des ersten Teiles der Arbeiten zur Urheberrechtsreform eine Entschließung gefaßt worden, die grundlegende Vorschläge zur Reform des Filmrechts enthält[34]). Die gesetzliche Regelung dieser wichtigen Materie dürfte nunmehr in nicht allzu ferner Zeit zu erwarten sein.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, festzustellen, ob die in Aussicht genommene Fassung eine befriedigendere Regelung bringen wird, als dies die bisherigen, von der Rechtswissenschaft vorgeschlagenen Lösungsversuche hinsichtlich der Urheberrechtsfragen am Tonfilm getan haben. Ferner soll der Versuch gemacht werden, aufzuzeigen, wie sich gegebenenfalls die positiven Rechtsvorschriften den vom Ausschuß angeregten Vorschlägen dogmatisch unterordnen lassen. Dabei

---

des urheberrechtlichen Schutzes eines Geisteswerkes gegen Verwertung durch Verfilmung bzw. filmische Benutzung. Schilling definiert a. a. O. S. 11: „Verfilmung ist die Umarbeitung eines literarischen Stoffes zum Zwecke der Filmherstellung; Filmung ist die Herstellung selber.“ Die Fragen des Verfilmungsschutzes bieten im allgemeinen keine so großen wissenschaftlichen Schwierigkeiten wie die des Filmschutzes. Daher stützen z. B. die Filmhersteller in der Praxis urheberrechtliche Ansprüche meistens auf das von ihnen erworbene Verfilmungsrecht am Drehbuch oder an dem sonstigen, dem Film zugrunde liegenden Originalwerk (Friedemann in UFITA I S. 556; Sprenkmann S. 5).

[33]) Näheres darüber findet sich in UFITA X S. 1 ff.

[34]) Vgl. UFITA X S. 19 ff und unten S. 55 ff.

wird zu beachten sein, daß Deutschland in der Fassung eigener urheberrechtlicher Bestimmungen nicht völlig frei, sondern an die zwischenstaatliche revidierte Berner Übereinkunft[35]) gebunden ist. Jedenfalls muß die Ausgestaltung des Urheberrechts so erfolgen, daß die deutschen Werke im Auslande nicht etwa in ihrem Schutz geschmälert werden oder ihn gar verlieren.

Bevor nun auf die rechtsgrundsätzlichen Filmrechtsfragen im einzelnen eingegangen wird, bedarf es zunächst einer Klärung zweier grundlegender Begriffe, die für die weitere Untersuchung bedeutungsvoll sind: Es muß festgestellt werden, was unter Urheberrecht und was unter Tonfilm im Rechtssinne zu verstehen ist.

---

[35]) Näheres hierüber auf S. 11 A. 11 und S. 59 A. 14.

B. Hauptteil.

I. Teil.

Urheberrecht[1]).

1. Geschichtliches.

Für das Verständnis des Wesens einer Rechtsinstitution ist es dienlich, sich zunächst einmal deren geschichtliche Entwicklung in aller Kürze vor Augen zu führen; dies gilt besonders für das gegenwärtige Recht Deutschlands, dessen Neuformung ohne historische Rückblicke kaum verstanden werden kann[2]).

Die Anfänge urheberrechtsähnlicher Bestimmungen finden wir erst im Mittelalter. In Griechenland und Rom, die ja so bedeutende Höhepunkte geistigen Schaffens zu verzeichnen hatten, erfreute sich der Urheber eines überragenden Geisteswerkes wohl besonderer Wertschätzung; ihm aber irgendwelche Sonderrechte im Hinblick auf seine Schöpfung einzuräumen, hat man offenbar kein Bedürfnis empfunden. An mangelnder Verbreitungsmöglichkeit der Geisteserzeugnisse kann das nicht etwa gelegen haben, denn die Mittel der Vervielfältigung sind dank dem Sklavenwesen sehr reichlich gewesen[3]). Der tiefere Grund für diese Erscheinung dürfte wohl in der rein statischen, ja körperhaften Auffassung des antiken, besonders des römischen Rechts[4]) zu finden sein.

Auch durch die Erfindung der Buchdruckerkunst, die ja Verbreitungs- und Plagiatsmöglichkeiten von außerordentlichem Ausmaß eröffnete, wurde der Gedanke eines Autorschutzes zunächst noch nicht gefördert. Wohl aber gab das aufstrebende Buchdruckgewerbe und

---

[1]) Die Materie wird hier nur insoweit behandelt, als sie für die folgende Untersuchung von Wichtigkeit oder Interesse ist.

[2]) Bechert: „Deutsche Rechtsentwicklung und Rechtserneuerung“ in Frank, Handb. S. 71 ff; Busse: „Zur Aufgabe der heutigen Rechtswissenschaft“ in Deutsche Rechtswissenschaft Bd. I Heft 4 S. 294 ff.

[3]) Näheres darüber bei Kohler, Urheb. S. 29 ff.

[4]) Spengler, Untergang des Abendlandes Bd. II S. 96 ff; Fehr, Recht und Wirklichkeit S. 100 ff.

der Buchhandel den Anstoß zu einem Schutzrecht überhaupt: Dieses wurde den Buchdruckern und Verlegern in Form von Privilegien gewährt[5]).

Durch deren Ausgestaltung und durch das Aufkeimen der „Idee des geistigen Eigentums" näherte sich das Privileg im Laufe der Zeit dem Autorrecht[6]).

Der Gedanke jedoch, daß in erster Linie der Autor und sein geistiges Erzeugnis rechtlichen Schutz verdienen, tauchte erst im 17. Jahrhundert und zwar nur in der Wissenschaft auf, fand aber noch keinen Niederschlag in der Gesetzgebung[7]). Diese stand zum Teil noch bis tief in das 19. Jahrhundert hinein auf dem Standpunkt der Schutzbedürftigkeit lediglich des Verlagsrechts, also eines Schutzes des Verlegers gegen Nachdruck.

Während in England und Frankreich bereits verhältnismäßig frühzeitig (in den Jahren 1709 bzw. 1793) urheberrechtliche Bestimmungen, die dem Autor ein Schutzrecht an seinem Geisteserzeugnis zuerkannten, erlassen wurden, verschaffte in Deutschland erst das Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 dem Gedanken Anerkennung, daß in der Person des Urhebers das ausschließliche Recht an der geistigen Schöpfung wurzele, er daher zu schützen sei[8]).

Von großem Einfluß ist dabei das romanische Vorbild gewesen, als dessen grundlegende Lehre die Theorie vom geistigen Eigentum anzusehen ist[9]).

In der Folgezeit wurde die geistige Schöpfung dem Urheber sowohl auf dem Gebiete der Kunst als auch auf dem der Literatur geschützt[10]).

Eine einheitliche Regelung im deutschen Raum wurde schließlich durch den politischen und rechtlichen Zusammenschluß von 1866 bzw. 1870 ermöglicht und führte (abgesehen von Kodifikationen urheberrechtlichen Inhalts aus den Jahren 1870 und 1876) zum Erlaß des LUG im Jahre 1901 und des KSchG im Jahre 1907. Beide Gesetze hielten sich im Rahmen der für die ganze Kulturwelt bedeutsamen, im Jahre 1886 abgeschlossenen Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst[11]). Die Berner Übereinkunft wurde

---

5) Vgl. dazu im einzelnen Allfeld S. 4.

6) Kohler a. a. O. S. 32 ff (insbes. S. 33).

7) Vgl. Allfeld S. 4.

8) So Allfeld S. 4.

9) Vgl. dazu Kröber, Deutsches Urheberpersönlichkeitsrecht S. 14.

10) Näheres darüber bei Allfeld S. 4 f.

11) „Sie ist ein zwischen Staaten getroffenes Kollektivabkommen" (Hoffmann, RBÜ S. 1). Die revidierte Berner Übereinkunft (RBÜ) regelt nicht das interne Urheberrecht der Verbandsländer; sie hat aber insofern

1908 in Berlin und 1928 in Rom revidiert; eine Anpassung der erwähnten deutschen Gesetze erfolgte dementsprechend [12]).

2. Inhalt und Wesen des Urheberrechts nach geltendem Recht.

a) Allgemeines.

Der leitende Gedanke, der diese aus liberalistischem Geist heraus entstandenen Gesetze beherrscht, ist Schutz der geistigen Arbeit gegen Ausbeutung durch andere [13]).

Im Mittelpunkt aller urheberrechtlichen Betrachtung steht die Person des Schöpfers des Geisteswerkes, nicht die Schöpfung als solche [14]). Der Schutz wird dem Autor im Hinblick auf seine geistige Schöpfung und zum Zwecke ihrer Erhaltung gewährt — um des Schöpfers, nicht um des Werkes willen.

Träger des Urheberrechtes ist derjenige, aus dessen geistigem Schaffen das Werk hervorgegangen ist, d. h. der Urheber; also nur der geistig-schöpferisch Tätige kann als ursprünglich Berechtigter angesehen werden [15]). Es ist der unmittelbar persönliche, geistig-seelische Schaffensprozeß, der die Urheberschaft an einem Werk erzeugt. Diese Urheberschaft als solche bringt das Urheberrecht von selbst mit sich [16]). Darin kommt gleichzeitig zum Ausdruck, daß das Urheberrecht grundsätzlich mit der geistigen Schöpfung zur Entstehung gelangt [17]). Es beinhaltet gleichermaßen Nutzungs- und Verbietungsrecht [18]). Es ist ein absolutes Recht [19]), d. h. seine Wirkung erstreckt sich gegen Jedermann. Über seinen Schutzumfang kann mit Elster [20]) gesagt werden: „Die Grenze des für den Einzelnen bestellten Schutz-

---

auf dessen Ausgestaltung Einfluß, als Staaten, die keinen genügenden gesetzlichen Urheberrechtsschutz gewähren, der RBÜ nicht beitreten können. Hoffmann, RBÜ S. 1.

[12]) Vgl. hierzu auch S. 3 N. 10.

[13]) Allfeld S. 1 und Allfeld (LUG), Einleitung B.

[14]) Vgl. jedoch unten S. 17 f.

[15]) Marwitz-Möhring, Das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst, zu § 2 N. 1; Allfeld (LUG), zu § 2 N. 1 (2); Allfeld (KSchG), zu § 1, insbes. N. 2—5; vgl. auch Elsters Ausführungen a. a. O. S. 109 ff.

[16]) So Allfeld S. 11.

[17]) Im einzelnen vgl. dazu Allfeld S. 14.

[18]) Näheres bei Allfeld S. 15 ff.

[19]) Vgl. dazu Kröber S. 20. Das Urheberrecht ist aber nicht als dingliches Recht zu bezeichnen, da jegliche Gedankenverbindung mit der Körperwelt zu vermeiden ist. Vgl. Riezler, Deutsches Urheber- und Erfinderrecht S. 9; Allfeld (LUG) S. 22 N. 1.

[20]) Elster S. 15.

rechts liegt dort, wo das Eigeninteresse mit dem Gesamtinteresse zusammenstößt[21]).

b) Der Begriff des Urheberrechts.

Fragwürdig blieb seit Beginn rechtswissenschaftlicher Untersuchungen über Wesen und Sinngehalt des Urheberrechts, welches die Kernelemente dieses Rechtes seien und welche Stellung ihm als Sondergebilde des Privatrechts zuzuerteilen sei[22]). Man suchte die richtige Erkenntnis von der Seite der Rechtsverletzung des Urheberrechts und der Ausbeutung des Urhebers aus zu gewinnen. Man fragte sich nämlich, welche Interessen Anreiz und Angriffspunkt für eine Ausbeutung bieten könnten[23]). In der Beantwortung dieser Frage schieden sich die Meinungen.

Es entstand eine ganze Reihe von Theorien, die das Wesen des Urheberrechts zu erfassen suchten und bald im Schutze persönlicher oder vermögensrechtlicher, bald in einer Verbindung beider Interessen des Urhebers erblickten. Von diesen Theorien haben viele heute nur noch historischen Wert und bedürfen daher in der vorliegenden Abhandlung, die sich ausschließlich mit Gegenwartsproblemen beschäftigt, keiner eingehenderen Würdigung[24]). Es sind

---

[21]) Dieser von Elster geformte Satz dürfte allzeit Geltung haben. Nach ihm bietet sich die Möglichkeit, den Schutzumfang gemäß den jeweils herrschenden Grundvorstellungen in der Abgrenzung vom Allgemein- zum Einzelinteresse zu vergrößern oder zu verkleinern. Auch die Praxis erkennt dies an. Vgl. RGZ 120, 97.

[22]) Gierke, Deutsches Privatrecht Bd. I § 81 (insbes. S. 705 ff; s. a. S. 260). Dort auch näherer Literaturnachweis.

[23]) Hierzu vgl. Allfeld S. 2 ff.

[24]) Über die einst bedeutungsvolle „Privilegientheorie" vgl. Kohlers eingehende Ausführungen auf S. 86 ff (Kohler, Urheb.) — Von den für die Entwicklung wichtigeren Theorien wären anzuführen:

a) Die „Eigentumstheorie": nach ihr soll der Autor das „geistige Eigentum" an dem von ihm geformten Gedankeninhalt des Werkes haben. Sie wurde u. a. vertreten von Dernburg, Bürg. Recht Bd. VI S. 35 ff; Osterrieth S. 78 ff. Gegen diese Theorie wenden sich ausdrücklich: Allfeld (LUG) S. 15; Riezler a. a. O. S. 31 f und andere mit dem Hinweis, daß der Eigentumsbegriff auf körperliche Sachen beschränkt sei.

b) Die „Personenrechtstheorie": sie faßt das Urheberrecht als Persönlichkeitsrecht auf. Diese Theorie wurde besonders von Gierke entwickelt: Deutsches Privatrecht Bd. I S. 764 ff. Ferner Gareis, in Buschs Archiv f. HandR. 35, 185 ff. Dagegen nimmt u. a Kohler a. a. O. S. 3 ff Stellung.

c) Die „Vermögensrechtstheorie": sie ist sachlich der Eigentumstheorie gleichzusetzen (Fortsetzung der Anmerkung siehe S. 14).

eigentlich nur zwei Lehrmeinungen übrig geblieben, die sich größerer Anhängerschaft erfreuen: die dualistische und die monistische Theorie. Von diesen wiederum hat sich die letztere immer stärker durchzusetzen vermocht; sie darf als die herrschende bezeichnet werden.

Die dualistische Lehre[25]) trennt die vermögensrechtlichen Interessen des Urhebers von den persönlichen mit verschiedenartigen Begründungen und gelangt zu einer Spaltung in zwei verschiedene Rechte; diese Lehre erklärt es für unmöglich, das Urheberrecht in allen seinen Bestandteilen und Funktionen als einheitliches Recht zu begreifen. So wurde z. B. noch jüngstens die Meinung vertreten, das Urheberrecht bestünde aus „zwei selbständigen, im Wesen und in der Wirkung voneinander unabhängigen Teilrechten“[26]) bzw. aus „zweierlei verschiedenartigen Bestandteilen“[27]).

Diese dualistische Lehre wird jetzt wohl allgemein und mit Recht abgelehnt, da sie weder im Gesetz eine Stütze findet[28]), noch praktisch zu einwandfreien Ergebnissen führt[29]), was sich insbesondere bei der Übertragung zeigt[30]). Vor allem steht sie aber auch mit dem gesunden Volksempfinden, das in dem Urheberrecht eines Schöpfers auch nur ein einheitliches Recht erblickt, in Widerspruch.

Die monistische Lehre (Einheitstheorie) sieht das Urheberrecht als ein einheitliches Recht an.

Allfeld definiert es in einer für Schrifttum und Praxis sehr brauchbaren Weise dahin, „daß es das in der Person wurzelnde, auf die Tatsache geistigen Schaffens sich gründende, ausschließliche Recht ist, darüber zu bestimmen, ob, wie und zu welchen Zwecken das Er-

---

d) Die „Immaterialgüterrechtstheorie“: In ihr verwertet Kohler die richtigen Gedanken der Eigentumstheorie (vgl. Kohler a. a. O. S. 21 ff). Er sieht das Urheberrecht als ein „Recht an einem außerhalb des Menschen stehenden, aber nicht körperlichen, nicht faß- und greifbaren Rechtsgute“ (Kohler a. a. O. S. 1) und erkennt neben diesem ein Individualrecht zum Schutze der persönlichen Interessen des Urhebers an. Näheres darüber bei Kohler a. a. O. S. 1 ff. Vgl. auch Allfeld (LUG) S. 17 N. 1, S. 20 N. 2. Allfeld (KSchG) Einleitung B N. 44. Siehe ferner Elster S. 19 f.

[25]) Vgl. hierzu N. 24 d (Kohler); Michaelis S. 18 ff; Müller in UFITA II S. 367 ff.

[26]) Michaelis S. 27.

[27]) Müller in UFITA II S. 380.

[28]) Vgl. Allfeld (LUG) S. 20.

[29]) Das weist De Boor ausführlich im Rahmen seiner kritischen Bemerkungen zu einem Urheberrechtsgesetzentwurf (1933) nach (S. 25 ff). — Vgl. auch Kopsch (Festschrift) S. 269 ff (insbes. S. 276 ff); Elster in UFITA X S. 32.

[30]) Siehe unten S. 52 f.

gebnis dieses Schaffens anderen kundgegeben und ob und wie es insbesondere wirtschaftlich verwertet werden solle"[31]).

Er bezeichnet das Urheberrecht zutreffend als ein durch die moderne Rechtsentwicklung geschaffenes Recht besonderer Art, das eine doppelte „Funktion" besitzt, persönliche Interessen und Vermögensinteressen zu schützen[32] [33]).

Zwischen diesen beiden Interessen des Schöpfers besteht kein Gegensatz, wie man früher glaubte; sie sind vielmehr die beiden Funktionen der sich im Werk ausprägenden Schöpferkraft, die als eine Einheit begriffen werden müssen. Das wird nach der monistischen Lehre ohne weiteres verständlich, wenn man sich darüber im Klaren ist, daß wir nicht mehr, wie vergangene Zeiten dies taten, in der Vorstellung des Rechts als etwas Statischem, Körperhaftem befangen sind, sondern Dynamik und Funktion als Erkenntnismittel des heutigen Rechts anerkennen[34]).

Der monistischen Lehre, die also die beiden zu schützenden Elemente als „immanente Bestandteile eines einheitlichen Rechtes"[35]) ansieht, ist der Vorzug zu geben, zumal sie auch der heutigen Gesetzeslage durchaus gerecht wird[36]).

Es muß nun allerdings noch auf eine andere Lehre, die häufig als „trialistische" Theorie bezeichnet worden ist, eingegangen werden: Elsters „Geistesgut-Wettbewerbstheorie"[37]).

Elster will, an sich auf dem Boden der herrschenden Lehre fußend, den Begriff des Urheberrechts noch um ein weiteres Element, das des Wettbewerbs, bereichern. Für ihn besteht das Wesen des Urheberrechts — abgesehen von persönlichkeitsrechtlichen und vermögensrechtlichen Bestandteilen — noch aus Resten des Persönlich-

---

[31]) Allfeld S. 3, 4.
[32]) Allfeld (LUG) S. 21.
[33]) Vgl. auch De Boors Ausführungen a. a. O. S. 33 ff.
[34]) So schon Müller-Eisert, „Rechtswissenschaft und Kulturwissenschaft" in „Recht und Staat" Heft 9, Tübingen 1917; Bott-Bodenhausen, Formatives und funktionales Recht in der gegenwärtigen Kulturkrisis, 1926; Du Chesne, „Die Entwicklungslinie des dynamischen Rechts" im Archiv f. Rechts- und Wirtschafts-Philos. Bd. XIX S. 303 ff. Ferner Fehr, in „Recht und Wirklichkeit", 1928, S. 99 ff; Spengler, Untergang des Abendlandes, Bd. II S. 95 ff, S. 97; Elster im Handwb. d. Rechtswiss. Bd. VI S. 318 und die auf S. 73 N. 35 Genannten.
[35]) Riezler a. a. O. S. 18.
[36]) Im einzelnen dazu Allfeld, insbes. S. 3.
[37]) Elster a. a. O. S. 21 ff (85 ff); ferner Handwb. d. RW. Bd. VI S. 316 ff. (Vgl. auch Ztschr. f. ausl. u. intern. Priv.R. VI, 1932, S. 903 ff; UFITA VIII, S. 44 ff.)

keits- und Wettbewerbsrechts, die außerhalb des positiven Urheberrechts bleiben[38]. In seinem gewissermaßen vertikalen Aufbau setzt sich das Urheberrecht zusammen aus dem Persönlichkeitsrecht des Schaffenden, aus dem Recht, das sich aus der Formgebung als Wettbewerbsmoment ergibt, und aus dem Vermögensrecht als Ergebnis aus diesen beiden Komponenten[39]. In der Formgebung soll nach Elster deshalb ein Wettbewerbsgesichtspunkt liegen, „weil bei der Schaffung der Wille auf die Schaffung eines Werkes geht, das Geistesgutcharakter tragen soll oder kann"[40]. Es müsse daher stets auch ein Wille zum Wettbewerb vorhanden sein, die geistige Leistung eine wettbewerbliche Bestimmung haben[41].

Elster versucht diese Lehre auch durch Beispiele zu belegen. So meint er, daß nur Wettbewerbsgesichtspunkte es erklärten, daß der Abdruck von Teilen eines Werkes vom Autor als Verletzung des Urheberrechts dann nicht angesehen werde, wenn es zur Bekanntmachung des Werkes geschehe, wohl aber dann, wenn es sich um eine wettbewerbsschädliche Wiedergabe handle[42]. Und weiterhin folgert er, daß nur vom Wettbewerbsgedanken aus zu beurteilen sei, ob ein erlaubtes Zitat oder ein unerlaubtes Plagiat vorliege[43].

Dazu ist im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kurz folgendes zu bemerken: Diese Lehre, die bis heute kaum an Boden gewonnen hat, dürfte deshalb abzulehnen sein, weil sie der persönlichen Seite des Urheberrechts und dem Werk als Menschheitsschöpfung nicht gerecht wird. Durch die Annahme einer „wettbewerblichen Bestimmung"[44] wird der urheberrechtliche Schutz bedeutend beschränkt, indem nämlich Werke, mit denen der Autor nicht in geistigen oder

---

[38] Elster S. 25.

[39] Elster, Handwb. a. a. O. S. 318.

[40] Elster, Handwb. a. a. O. S. 318.

[41] Nicht in dem engen Sinne des „geschäftlichen" Wettbewerbs aufzufassen. Elster, JW 1930 S. 1653 ff; UFITA X S. 28.

[42] Elster S. 29. — Folgt aber daraus, daß der Wettbewerbswille zum Begriff des Urheberrechts wesensnotwendig gehört? Folgt das nicht bereits aus dem tieferen Sinn einer jeden für die Menschheit bestimmten Geistesschöpfung?

[43] Die Unterscheidung des erlaubten Zitats vom unerlaubten Plagiat ist auch ohne Wettbewerbsgesichtspunkte sehr wohl möglich. Vgl. hierzu Allfeld (LUG) zu § 44 S. 354 ff (s. a. S. 223 ff).

[44] Der von Elster eingeführte Begriff eines geistigen, d. h. immateriellen Wettbewerbs erscheint in Ermangelung jeglicher gesetzlicher Anerkennung willkürlich. Warum er gerade Urheberrechte, nicht auch andere Rechte kennzeichnen soll, ist unerfindlich. Vgl. Pinzger, der in klarer und überzeugender Weise die Abgrenzung von Urheber- und Wettbewerbsrecht vorgenommen hat. (UFITA III S. 281 ff.)

materiellen Wettbewerb treten will, ungeschützt bleiben würden[45]. Gänzlich unbewiesen bleibt, weshalb begrifflich gerade in der Formgebung ein Wettbewerbsmoment liegen soll, da der Geistesgutcharakter des Werkes doch auch ohne Wettbewerbsabsicht gegeben ist.

Gegen die Bereicherung des Urheberrechtsbegriffs um eine neue Funktion wäre an sich nichts einzuwenden; denn, wie angedeutet, sieht auch Elster diese nur als nicht trennbares, sondern wesenseigenes Funktionselement des einheitlichen Urheberrechts an[46]. Damit gehört auch er zu den Vertretern der monistischen Theorie; gerade deshalb aber wäre es notwendig gewesen, zwingend nachzuweisen, daß das Urheberrecht erst durch diese „Drei-Elemente-Konstruktion" rechtlich begriffen werden könne. Das ist ihm aber bislang nicht gelungen. Es bleibt deshalb dabei, daß die herrschende Lehre zu Recht besteht; wir werden daher in der vorliegenden Arbeit der Auffassung folgen, die den einheitlichen und streng geschlossenen Charakter des Urheberrechts, dem als Funktionselemente eine vermögensrechtliche und eine persönlichkeitsrechtliche Seite eigentümlich ist, annimmt.

3. Bemerkungen zur Reform des Urheberrechts[47].

Auch das neue Urheberrechtsgesetz, dessen Vorschriften aus dem Geist nationalsozialistischer Weltanschauung geschaffen sein werden, wird die Schöpferpersönlichkeit als Faktor für die Entstehung der Schöpfung anerkennen: „auctor est, quem opus demonstrat". Aber ein gewaltiger Gegensatz ist im Rechtsdenken der Gegenwart zur früheren Denkweise zutage getreten: Es gilt jetzt die Erkenntnis, das Werk steht über dem Menschen, es wurzelt in der Gemeinschaft!

„Zentralpunkt aller heutigen urheberrechtlichen Betrachtung ist daher das Werk und nicht sein Urheber. Das bedeutet die Absage an die Lehren vom geistigen Eigentum und an die Lehre vom uneingeschränkten Urheberpersönlichkeitsrecht, die einäugig lediglich

---

45) Allfeld (LUG) zu § 1 N. 25 (S. 48).

46) Elster in UFITA X S. 32. — Ob er aber bei Aufstellung seiner Lehre schon diesen Standpunkt eingenommen hatte, mag dahingestellt bleiben. Vgl. Elster S. 25.

47) Dieser Abschnitt mit einem Überblick über das gerade in der Entwicklung befindliche Rechtsgebiet und einem Ausblick auf die zukünftige Rechtsgestaltung ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil die Beratungen über das neue Filmrecht im Rahmen der Urheberrechtsreform erfolgt sind und weil dieses Filmrecht seinen Platz finden soll in einem einheitlichen Urheberrechtsgesetz. Vgl. hierzu Lehnich in UFITA X S. 6. Ferner De Boor, Hoffmann, Lehnich usw. in „Das Recht des schöpferischen Menschen".

den Urheber beachten, also verkennen, daß zwar das Werk des Einzelnen, des schöpferisch begabten Individuums, bedarf, daß jedoch dieser Schöpfer nicht ein Einzelner, losgelöst von allen anderen ist, sondern daß er nur schaffen kann als Glied der Volksgemeinschaft, in die er geboren ist, und daß er auch nur schafft für diese Volksgemeinschaft." [48])

Es ändert sich natürlich nichts an der formaljuristischen Auffassung, daß nur die schöpferische Leistung des Einzelnen geeignet ist, den besonderen Rechtsschutz zu erlangen; aber die „rechtsideologische Einstellung" zum Wesen des Urheberrechts als eines völkischen Kulturfaktors hat sich grundlegend geändert. Das Werk hat überindividuelle Bedeutung — auch im Bereiche des Rechts — erlangt. Das zeigt sich deutlich in der Bewertung des Schutzumfanges [49]). Er wird im kommenden Recht seine Begrenzung finden in einer der Leistung und Persönlichkeit des Werkschöpfers angemessen erscheinenden Berücksichtigung der Interessen des Einzelnen gegenüber den nach heutiger Anschauung grundsätzlich im Vordergrund stehenden Interessen der Allgemeinheit am Werke des Volksgenossen [50]). Das ergibt sich schon daraus, daß das Urheberrecht als sozial gebundenes Recht nahezu einhellig anerkannt worden ist [51]), d. h. „daß das Urheberrecht mit Rücksicht auf die Interessen der Volksgemeinschaft begrenzt oder mit Pflichten belastet oder zu belasten ist" [52]).

Das Wesen des Urheberrechts wird auch im kommenden Recht im Ganzen der oben gegebenen Auffassung entsprechen, selbstverständlich mit der Maßgabe, daß der Begriff des Urheberrechts insoweit eine Änderung oder wenigstens Einschränkung erfahren muß, als er den neuen Grundvorstellungen nicht mehr entspricht. Das gilt nicht nur für die vermögensrechtlichen Bestandteile des Urheberrechts, sondern auch besonders für den persönlichkeitsrechtlichen Kern und seinen Schutz. Dieses Persönlichkeitsrecht [53]) ist bereits nach heutiger Ansicht Ausdruck der schutzwürdigen Rechtsbeziehungen zwischen Schöpfer und Schöpfung, bedeutet aber „nicht, wie man früher an-

---

[48]) Hoffmann (Festschrift) S. 250/51. Auf Wesen und Bedeutung der Volksgemeinschaft in politischer und juristischer Beziehung nach der Staats- und Rechtsauffassung des Nationalsozialismus braucht hier nicht eingegangen zu werden. Vgl. hierzu Frank (Handb.) II. Hauptt. S. 3—96.

[49]) Siehe auch S. 12 f.

[50]) Hoffmann a. a. O. S. 255.

[51]) Vgl. Kopsch, GRUR 1936 S. 451 ff; De Boor in Franks Handb. S. 1015 u. a. RGZ 140, 270.

[52]) Hoffmann a. a. O. S. 255.

[53]) D. h. die persönlichkeitsrechtliche Funktion des Urheberrechts.

nahm, einen auf die Person des Schöpfers abgestellten Schutz von dessen höchstpersönlichen oder ideellen Interessen". „Vielmehr ist — für die Zukunft — auch das Urheberpersönlichkeitsrecht, eben weil es die Beziehungen zwischen Urheber und Werk schützt, — darin den rein vermögensrechtlichen Bestandteilen des Urheberrechts wesensgleich —, sowohl im Interesse des Urhebers als auch im Interesse der Allgemeinheit zu normieren." [54])

II. Teil.

Das Wesen des Films [1]), insbesondere des Tonfilms.

Da, wie bereits oben angedeutet wurde, Voraussetzung jeder Wissenschaftsarbeit der Grundsatz ist, Rechtsuntersuchungen nur aus der Lebenswirklichkeit heraus, d. h. unter Berücksichtigung der das Recht gestaltenden Tatsachen und unter Einfühlung in die Eigenart und Besonderheit der konkreten Materie anzustellen [2]), ist es zunächst unsere Aufgabe, das Wesen des Films, wie es sich uns heute darbietet, zu erfassen.

Zahlreich sind die verschiedenen Ansichten, die das Wesen des Films bisher zu erfassen suchten. Sie kranken fast alle daran — ein Fehler, der wohl durch die Entwicklung des Gebildes „Film" selbst begründet ist —, daß ihre Verfechter von völlig falschen Voraussetzungen ausgegangen sind und das Wesentlichste dabei übersehen haben: nämlich den Film, das Werk als solches.

Verfolgt man den Werdegang des Films von seinen einfachsten Anfangsgestaltungen bis zum heutigen hochentwickelten Erzeugnis und von den vielen komplizierten Einzelphasen der konkreten Herstellung einschließlich der erforderlichen Vorarbeiten bis zum fertigen Produkt, so kann man leicht die Blickrichtung, die zur wahren Erkenntnis vom Wesen des Films führt, verlieren.

Mir scheint, daß hier einmal der Erfahrungssatz, daß man das Wesen einer Institution, eines Kulturgebildes, überhaupt eines

---

[54]) So Hoffmann a. a. O. S. 252 f.

[1]) Wenn im folgenden Abschnitt vom „Film" gesprochen wird, so ist damit sowohl Stumm- als auch Tonfilm gemeint.

[2]) Dieses hatte bereits die sogenannte Rechtstatsachenforschung gefordert; da auch sie vom Rechtsdenken des Liberalismus beherrscht wurde, gelangte sie jedoch im allgemeinen nicht zu Erkenntnissen, die heute noch für uns maßgebend sein könnten. Vgl. hierzu insbes. Heck (Grundriß des Schuldrechts) § 4, bes. S. 15, 16. Heck spricht von „Interessenforschung". Siehe ferner: Enneccerus-Nipperdey I, § 54.

Gegenstandes des täglichen Lebens am besten aus seinem Entwicklungsgang heraus erkennt und begreift, trügt. Denn gerade dieses Verharren der Betrachtungsweise bei den einzelnen Entstehungsvorgängen des Films verbaute wohl den Weg zur richtigen Erkenntnis seines eigentlichen Wesens.

So meinte man z. B., das Wesen des Film liege im Negativ [3]) oder der Film sei eine Summe einzelner fotografischer Aufnahmen [4]). Andere wieder stellen die im Bilde festgehaltene Handlung in den Vordergrund oder sehen im „Vorgang", in der Aufnahme der Bewegung das Wesen der Kinematographie [5]). Diese Ansicht kommt dem Kern der Sache immerhin schon näher, ohne jedoch erschöpfend zu sein.

Die soeben aufgeführten Beispiele sollten nur einige Meinungen [6]) aufzeigen, die das Wesen des Films — teilweise allerdings lediglich das Wesen des Stummfilms — zu charakterisieren versuchten.

Eine einwandfreie Begriffsbestimmung müßte — natürlich unter Berücksichtigung der zum Stummfilm hinzutretenden [7]) akustischen Vorgänge — auch für den Tonfilm Gültigkeit haben, denn das Wesen des Films, ob Stumm-, Ton- oder Farbenfilm, dürfte an sich das Gleiche sein [8]). Es ist ja heute wohl eine unbestreitbare Wahrheit, daß der Film in jeglicher nur möglichen Gestalt eine organisch gewachsene und folglich auch rechtlich gesehen, eine untrennbare Einheit [9]) darstellt. Eine abstrakte Begriffsformulierung, die das Wesen des Films in eindeutiger Weise bestimmt, wäre grundsätzlich zu begrüßen, da sie die Grundlage auch für eine ebenso klare gesetzliche Bestimmung des Begriffs „Film" [10]) bieten könnte. Die Auffassung

---

[3]) So z. B. Eckstein, Deutsches Film- u. Kinorecht S. 3. Diese Ansicht ist aber abzulehnen, weil sie ein rein äußerliches Merkmal zum Kriterium eines Gebildes macht, dessen wahres Wesen nur von innen heraus verstanden werden kann; sie übersieht also gänzlich die inneren Zusammenhänge.

[4]) So z. B. Schütze, Kinematographisches Urheberrecht S. 8. An dieser Meinung ist richtig, daß der Film zwar die Mittel der Fotografie benutzt. Er ist aber in Verfolg seiner technischen Weiterentwicklung und der dadurch eröffneten Gestaltungsmöglichkeiten über den Rahmen der Fotografie weit hinausgewachsen. (So Schumann, Die Urheberschaft am Tonfilm S. 29.)

[5]) So z. B. Elster S. 155.

[6]) Eine eingehendere Darstellung findet sich bei Hänchen S. 9 ff.

[7]) Schilling S. 2.

[8]) Vgl. dazu auch Hänchen S. 10.

[9]) Richtig: Schilling S. 2.

[10]) Z. B. gibt Müller-Eisert eine solche für den Tonfilm, die zwar rein äußerlich technisch-konstruktiv das Richtige trifft, aber dem Wesen

etwa, daß das nationalsozialistische Recht Gesetzesbegriffe ablehne, geht fehl und entspricht nicht den Tatsachen [11]). Es soll daher versucht werden, vier Punkte festzulegen, die etwa für die Förmelung einer Definition des Films grundsätzlich berücksichtigt werden müßten. Diese vier Punkte sind:

1. Der Film ist eine kollektive, eigentümliche Geistesschöpfung, bestehend aus optischen und akustischen Eindrücken,
2. sich darstellend als Spiegelung von Lebensvorgängen oder Naturgegebenheiten in ihrer organischen Entwicklung, in ihrer lebenswirklichen Statik oder Dynamik,
3. optisch und akustisch mittels anorganischer Verfahren irgendwie festgehalten auf einer körperlichen Unterlage, die es ermöglicht, das Geschehnis, den Vorgang oder Zustand in beliebiger Häufigkeit wieder lebendig oder natürlich erscheinen zu lassen:
4. Vorgeführt mit Hilfe einer mechanischen, optisch-akustischen Wiedergabeapparatur, die es durch Erregung von Sinneseindrücken möglich macht, dem Anwesenden das Reproduzierte in seiner Naturtreue — sei es der wirklichen, sei es der unwirklichen Welt [12]) — zum Erlebnis werden zu lassen.

Daß nun aber einer brauchbaren [13]) Begriffsbestimmung erhebliche Hemmnisse im Wege stehen, wird in einem Bericht des Filmrechtsausschusses, der sich bei den Vorarbeiten zur Filmrechtsreform mit filmrechtlichen Grundfragen befaßte, ausdrücklich bestätigt: „Es traten bei dieser Erörterung deutlich die Schwierigkeiten zutage, die sich einer klaren Begriffsbestimmung vom ‚Filmwerk‘ entgegenstellen. Dies mag zunächst überraschen. Wenn man sich jedoch in die Probleme vertieft, erkennt man, daß es reiflicher Überlegung bedarf, um auch nur sagen zu können, ob ein Tonfilm ein Filmwerk im Rechtssinne ist und welches die entscheidenden Merkmale eines Films überhaupt sind.“ [14])

Es wird daher wahrscheinlich im zukünftigen Gesetzestext von einer entsprechenden Definition abgesehen werden [15]).

---

des Tonfilms m. E. nicht gerecht wird. Müller-Eisert (Grundbegriffe) S. 317. Bedeutend besser umschreibt Hoffmann den Begriff des Filmwerkes als „eine mit Formungsmitteln des Films geschaffene eigenpersönliche geistige Schöpfung“. Hoffmann in RVÜ S. 219.

[11]) Larenz: Rechtsperson und subjektives Recht S. 6.

[12]) Trickfilm, Mickymausfilm usw.

[13]) Das ergeben auch die Bestimmungsversuche Hoffmanns und Müller-Eiserts, die aus jüngster Zeit stammen. Siehe oben S. 20 N. 10.

[14]) Lehnich (Festschrift) S. 266.

[15]) Inwieweit allerdings in einer Präambel zum neuen Urheberrechtsgesetz darüber etwas gesagt werden wird, steht dahin.

Es scheint deshalb auch für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung nicht angeraten, nach einer formaljuristisch vielleicht einwandfreien Begriffsformulierung zu suchen, wenn sie schließlich doch nur fiktiven Charakter haben würde. Für ein solches Unterfangen ist die neue Entwicklung der Filmrechtsreform noch nicht weit genug gediehen, so daß zur Zeit jedenfalls eine gewisse Zurückhaltung tunlich ist.

Wichtig ist aber vor allen Dingen die Tatsache, daß sich im Filmrechtsausschuß, wie auch anderweit in zunehmendem Maße, die klare Erkenntnis durchgesetzt hat, daß die künstlerische Schöpfung „Film" als ein eigenpersönliches Werk anzusehen ist. Daraus ergibt sich, daß man sich zu dem Grundsatz der Eigengesetzlichkeit, Selbständigkeit und Unabhängigkeit des Filmwerkes als Grundlage jeglicher juristischen Betrachtung bekennen muß[16], während man früher[17] allgemein von der Abhängigkeit des Films und seiner Verbindung mit anderen Kunstgattungen ausgegangen ist[18].

In dieser Feststellung liegt allerdings in erster Linie eine Forderung an die kommende Gesetzgebung; ihre Bedeutung darf aber auch für das zur Zeit geltende Recht nicht unterschätzt werden.

Nach diesen mehr allgemeinen Äußerungen über den Film als solchen nun noch einige lediglich den Tonfilm[19] betreffende Bemerkungen:

Lassen wir dieses Kunstwerk[20] als Erscheinung auf uns einwirken, so ergibt sich von selbst, daß der Tonfilm nur als synchronistische Einheit von Bild und Ton verstanden werden kann[21].

Während beim Stummfilm die Musik- (oder Geräusch-) Begleitung lediglich als Untermalung diente, also der akustische mit dem

---

[16]) Das hatten zuerst richtig erkannt Roeber und Hoffmann an verschiedenen Stellen; z. B. Hoffmann (Entwurf) S. 27 f (44, 49).

[17]) Vgl. Schilling S. 21 ff und 27 ff.

[18]) So Hoffmann in Besprechung zu Ruczkowski in UFITA IX S. 219.

[19]) Richtigerweise müßte es Tonbildfilm heißen; es soll dennoch im Folgenden, dem Sprachgebrauch entsprechend, mit Tonfilm das Gesamtwerk bezeichnet werden. Vgl. zur Terminologie: Dienstag-Elster (Handbuch) S. 119; Cahn-Speyer, GRUR 1929, S. 543; Hoffmann, GRUR 1929, S. 1003; Schilling S. 5 A. 16.

[20]) Es kann nicht zweifelhaft sein, daß der Tonfilm grundsätzlich ein Kunstwerk ist. Schilling S. 12; vgl. dazu auch Kopsch, GRUR 1937, S. 331 ff und Dr. Goebbels (Filmkongreßrede a. a. O. „Völk. Beob.", Berl. Ausg., J. 1937, Nr. 65).

[21]) Vgl. Hoffmann, RBÜ S. 220 und UFITA V S. 437. Gleicher Ansicht Roeber in UFITA IV S. 57; Caro in UFITA IV S. 134 f; Sprenkmann S. 12.

optischen Teil des Werkes an sich nichts zu tun hatte[22]), sind beim Tonfilm optischer und akustischer Teil integrierende Bestandteile[23]) des Gesamtwerks, von denen das eine nicht getrennt werden kann, ohne den Wert[24]) des anderen zu beeinträchtigen. Es liegt eine künstlerisch technische Synthese vor.

Daraus nämlich, daß Bild- und Tonteil bei der Herstellung auf getrennten Filmstreifen festgehalten werden oder daß Bild- und Tonteil nicht einmal gleichzeitig aufgenommen werden — was insbesondere beim sog. Nachsynchronisieren fremdsprachiger Werke der Fall ist —, dürfen keinerlei Fehlschlüsse gezogen werden[25]). Die getrennten Filmstreifen werden erst beim Filmkopiervorgang in einem Filmband vereinigt[26]). Bei der Vorführung[27]) des Gesamtfilms, für die eine besondere Tonfilmwiedergabeapparatur erforderlich ist, laufen dann Bild- und Tonstreifen nebeneinander ab.

Wenn im folgenden nun vom Tonfilm die Rede ist, ist damit gemäß der heute einhelligen Meinung[28]) nicht nur der Tonstreifen gemeint, sondern die im Gesamtfilm verkörperte, zu einer Einheit zusammengefaßte Handlungs- nebst Tonwiedergabe. Es ist also falsch, die einheitliche Kulturerscheinung „Tonfilm", in Teile zergliedert, verschieden beurteilen zu wollen[29]). Man muß sie vielmehr, wie schon angedeutet, als die Einheit ansehen, als die sie dem Betrachter erscheint[30]). Es geht ja doch niemand ins Kino, um einen „Ton"film zu „hören" und außerdem den „Bild"film zu „sehen". Es handelt sich

---

22) Ebenso beim „Ton"film im streng wörtlichen Sinne, d. h. dem reinen Orchesterfilm ohne Aufnahme des ausführenden Orchesters, bei dem lediglich akustische Vorgänge fixiert werden. Dieser reine „Ton"film hat zur Zeit kaum Bedeutung. — Zu eng die Definition Elsters (Fixierung von Tönen durch den Lichtbildstreifen) in UFITA II S. 255 ff.

23) So Sprenkmann S. 11.

24) Nicht in dem zu engen wirtschaftlichen Sinne zu verstehen.

25) Man muß sich davor hüten, Kulturerscheinungen in erster Linie von der Technik aus begreifen zu wollen, am allerwenigsten dort, wo es Rechtsprobleme im Bereich der Kunst zu erfassen gilt. (Über die technischen Verfahrensarten vgl. unten S. 30 N. 31.

26) v. Boehmer-Reitz S. 26.

27) Nicht etwa Aufführung des „Ton"films und Vorführung des „Bild"films! Irrig: Marwitz (Besprechung zu Elster) GRUR 1932 S. 484; Hoffmann, GRUR 1932 S. 561 ff. Richtig: Dienstag-Elster S. 121; Elster in UFITA II S. 260 ff; Andritzky, Die Rechtsstellung des Drehbuchautors S. 48. Vgl. hierzu auch S. 31.

28) Schilling S. 5.

29) Cahn-Speyer (UFITA II S. 500 ff; GRUR, 1929, S. 543 ff, S. 1006) betrachtet den Tonfilm als „additive Kombination". (So Sprenkmann S. 12.)

30) Vgl. Sprenkmann S. 11 f.

beim Tonfilm lediglich darum, daß die früher stumme Darstellung — auch beim Tonfilm dürfte grundsätzlich das Bildmäßige immer noch das Wesentliche sein[31]) — durch die Möglichkeit der Ton- und Geräuschaufnahme und -Wiedergabe erst der natürlichen Wirklichkeit der Vorgänge so weit wie möglich angenähert worden ist. Im Leben gehen die meisten Handlungen ja auch nicht stumm vor sich, sondern werden von Sprache oder sonstigen Geräuschen begleitet. Hierbei würde niemand darauf verfallen, von einer Zweiteilung der Vorgänge zu sprechen. — Diese Betrachtungsweise ist aber gleichermaßen vom künstlerischen wie vom juristischen Standpunkt erforderlich.

Der Tonfilm ist also — mag er technisch hergestellt sein, wie er will — in jeder Beziehung als eine Einheit anzusehen und — was er darüber hinaus mit dem Stummfilm gemeinsam hat — als eine Schöpfung eigener Art[32]).

III. Teil.

Die Eingliederung des Films in die bestehenden Gesetze und die Urheberschaft am Film[1]).

1. Die Auffassungen über die Eingliederung des Films in das geltende Recht.

Als gesetzliche Grundlagen des Filmrechts kommen, wie erwähnt, das LUG und das KSchG in Betracht. Alle Versuche, den Film — sowohl den Stumm- als auch den Tonfilm — gesetzlich in das zur Zeit

[31]) Ebenso Hänchen S. 10 und v. Zelewski S. 91 und 107. Anderer Ansicht: Schumann S. 57. (Bei Opern- und Operettenfilmen könnte es allerdings vielleicht zweifelhaft sein [nach geltendem Recht!])

[32]) Hoffmann, RBÜ S. 220: opus sui generis. Ebenfalls richtiger Ansicht: Roeber (Ref.) S. 23 ff (insbes. S. 26 N. 31); Schilling S. 7 u. a. Siehe auch S. 115. Verfehlt und veraltet heute die Ansichten von Cahn-Speyer usw.; siehe unten S. 30 f. Zum Teil unrichtig auch Elsters Ausführungen in UFITA II S. 258 ff.

[1]) Die in den vorigen Teilen gewonnenen Erkenntnisse können in dem nun folgenden natürlich nur insoweit Verwendung finden, als sie der gegenwärtigen Rechtslage nicht widersprechen, denn die im Folgenden anzustellenden Erörterungen sollen sich im Rahmen des nach geltendem Recht Gegebenen halten, jedoch im Hinblick auf das kommende Recht und unter Berücksichtigung heutigen Rechtsdenkens angestellt werden.

Die in den früheren „Entwürfen" vorgeschlagenen Neuerungen sind nicht mit berücksichtigt, da sie inzwischen größtenteils gegenstandslos geworden sind. (Vgl. unten S. 55 N. 2.)

geltende Recht einzugliedern, müssen sich daher im Rahmen dieser beiden Gesetze halten und dürfen nur auf deren Wortlaut zurückgehen. Für die Möglichkeit einer Eingliederung des Films überhaupt ist zunächst die Feststellung wichtig, ob der Film ein „Werk“ [2]) im Sinne des § 1 LUG oder des KSchG ist. Denn ein Urheberrecht eines der Filmschaffenden am Film kann nur dann bejaht werden, wenn der Film unter eine der in diesen Gesetzen aufgezählten Werkarten fällt, d. h. wenn er urheberrechtliches Schutzgut ist. Nur den genannten Werkarten wollte der Gesetzgeber den besonderen Schutz zukommen lassen [3]). Das ist unstreitig.

a) Ist der Film in das Kunstschutzgesetz einzugliedern?

Eine Untersuchung in dieser Richtung ist die nächstliegende, denn § 15 a KSchG spricht ausdrücklich von Werken, die im Wege der „Kinematographie“ oder eines ihr ähnlichen Verfahrens hergestellt sind. Man könnte annehmen, daß es sich im § 15 a KSchG um die Sonderregelung des filmischen Urheberrechts handelt.

Denn wir haben hier die einzige Vorschrift vor Augen, die sich ausdrücklich mit dem Filmschutz befaßt. Durch diese Bestimmung wird der Film über den Rahmen eines Werkes der bloßen Fotografie hinausgehoben, sofern er wegen der „Anordnung des Bühnenvorganges“ oder wegen der „Verbindung der dargestellten Begebenheiten“ als eine „eigentümliche Schöpfung“ anzusehen ist [4]). Darin kommt deutlich zum Ausdruck, daß eine derartige Filmschöpfung als urheberrechtliches Schutzgebiet zu betrachten ist.

---

[2]) Oder ob er nur als „Industrieprodukt“ zu bezeichnen ist. — Der Film behält aber auch als Industrieerzeugnis die Eigenschaft eines Geistes- oder Kunstwerks. So Bull, GRUR 1934, S. 569. Vgl. auch v. Boehmer-Reitz S. 144. (Friedemann in UFITA I S. 537.) Siehe hierzu auch unten S. 47 und S. 59.

[3]) Marwitz-Möhring a. a. O. zu § 1 N. 2; Allfeld (LUG) zu § 1 N. 2; Allfeld (KSchG) zu § 1 N. 15 ff. — Es handelt sich hier also um erschöpfende, nicht aber um beispielhafte Aufzählungen, wie sie voraussichtlich das neue Urheberrechtsgesetz bringen wird. (Vgl. dazu Lehnich in UFITA X S. 20.)

[4]) Nach herrschender Meinung fällt auch der Tonfilm unter § 15 a KSchG. Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 33. Besonders Schumann weist in eingehenden Ausführungen (S. 25 ff) nach, daß der Tonfilm in gleicher Weise wie der Stummfilm unter § 15 a KSchG falle, und begegnet der Auffassung von Cahn-Speyer (GRUR 1929, S. 546 f und UFITA II S. 501 f), daß man Töne nicht fotografieren könne.

Ein Film, auf den die angegebenen Voraussetzungen zutreffen, wird als dramatischer, d. h. handlungstragender Film bezeichnet[5]). Ihm nur wird nach herrschender Meinung[6]) durch § 15 a KSchG Schutz gewährt.

Der nach dieser Vorschrift zugebilligte Rechtsschutz erstreckt sich aber lediglich auf die bildliche Wiedergabe und öffentliche Vorführung des Werkes, richtet sich dagegen nicht gegen das Plagiat und die gewerbsmäßige Verbreitung von Filmkopien. Sie bietet also einen Schutz, der wohl kaum als ausreichend angesehen werden kann.

In Verfolg der Auseinandersetzungen über § 15 a KSchG erkannte man nun, daß diese Bestimmung gar nicht in das Kunstschutzgesetz — dort hatte man sie eingereiht, weil der Film mit Mitteln der Fotografie arbeitet —, sondern in das LUG gehöre[7]) und der Film deshalb als Schriftwerk zu gelten habe[8]). Die gesetzliche Regelung war eine Verlegenheitslösung; sie war entstanden, weil man das Wesen des Films verkannt hatte. Für die Annahme des Schriftwerkcharakters des Films spricht nicht nur die Vorschrift des § 15 a KSchG selbst, die eine Handlung voraussetzt, die „im Film niedergelegt“[9]) ist, sondern auch der Artikel 14 II RBÜ[10]).

Heute wissen wir, daß der „Film“ über die bloße Fotografie hinausgewachsen ist, was ja an sich auch durch § 15 a KSchG zum Ausdruck gebracht wird; damit ist er nicht nur zum Werk der Kinematographie, sondern zum „literarischen“ Kunstwerk geworden[11]).

---

[5]) Es handelt sich dabei also um die Filmgattung, der heutzutage fast ausnahmslos Bedeutung zukommt.

[6]) Im Gegensatz dazu nimmt Fuld (KSchG zu § 15 a) an, daß in § 15 a gerade der nicht-dramatische Film, bei dem lediglich Vorgänge der Außenwelt gefilmt werden, gemeint sei. Dagegen wendet sich ausdrücklich Fagg S. 27 ff; er glaubt überhaupt einen Grund für eine solche Trennung im Gesetz nicht finden zu können.

[7]) Goldbaum (Urheberrecht) S. 21 f. § 12; Schumann S. 29; Sprenkmann S. 4; vgl. auch v. Zelewski S. 41; Stenzel S. 16; Elster in UFITA II S. 268.

[8]) Anderer Ansicht Fagg (S. 26 ff). Er unterstellt den Film lediglich dem § 15 a KSchG und weist — auf S. 29 — insbesondere darauf hin, daß keine Veranlassung vorliege, Filmwerke etwa lediglich nach dem Schutz für Werke der Fotografie zu behandeln. Es müsse im Rahmen des für den Film Passenden der gesamte für Werke der bildenden Kunst bestehende Schutz gelten. — Faggs Ansichten wurden zutreffend widerlegt von Friedemann in UFITA I S. 344 ff.

[9]) Die Art der „schriftlichen Niederlegung“ — um den Schriftwerkcharakter bejahen zu können — ist dabei gleichgültig. So Dienstag-Elster S. 107 u. a. Anderer Ansicht Marwitz-Möhring a. a. O. S. 16.

[10]) Dienstag-Elster S. 107. Sprenkmann S. 4.

[11]) So Schumann S. 29.

Daraus muß für das geltende Recht der Schluß gezogen werden, daß der Film nach den Bestimmungen des LUG zu beurteilen ist.

b) Der Film als Schriftwerk bzw. als Bearbeitung eines solchen.

Während für den Stummfilm nach dem oben Gesagten nurmehr die Möglichkeit übrigblieb, ihn als Schriftwerk oder als Bearbeitung eines Schriftwerks dem LUG einzugliedern, tauchten für den Tonfilm noch weitere Fragen auf, die es zu beantworten galt. Von dem darüber geführten Meinungsstreit soll unten gehandelt werden[12].

Von den für den Filmschutz im LUG in Frage kommenden Bestimmungen ist in erster Linie der § 12 II 6 zu nennen. Diese Vorschrift befaßt sich zwar an sich nicht mit dem Filmschutz, sondern mit dem Verfilmungsschutz, also mit dem Schutz eines Schriftwerks gegen Verfilmung. Denn nach § 12 II 6 LUG erstreckt sich das Urheberrecht auf die Benutzung eines Schriftwerkes zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt.

Der Film wird nun nach herrschender Meinung als eine Bearbeitung eines Schriftwerkes im Sinne des § 12 LUG angesehen. Demgemäß dürfte in praxi im allgemeinen dem Filmhersteller das Urheberrecht eines Bearbeiters zufallen[13], weil die meisten Filme nach einer literarischen Vorlage hergestellt werden (§ 12 II 6 LUG in Verbindung mit § 2 I 2). Daraus würde sich dann praktisch ein Filmschutz ergeben, der nicht den Beschränkungen des § 15a KSchG unterläge.

Hier setzt nun der Meinungsstreit ein, ob man den Film überhaupt als eine „Bearbeitung" im Sinne des § 12 LUG ansehen könne; stellt doch die in § 12 II 6 LUG erwähnte Benutzung eines Schriftwerkes lediglich einen Anwendungsfall der im § 12 LUG generell behandelten Bearbeitung dar. Ausgangspunkt des Streits ist das Manuskript und seine Bedeutung für den Film.

Es wird nämlich ein Unterschied gemacht zwischen dem Vorhandensein eines drehreifen Manuskripts[14] — in diesem Falle soll nach einer Auffassung der Film lediglich eine „Vervielfältigung" im Sinne des § 11 LUG darstellen — und einem solchen, das nicht drehreif ist[15]. Da § 12 II 6 LUG lediglich den Fall einer Bearbeitung

[12] S. 29 ff.

[13] Und zwar meistens derivativ auf Grund vertraglicher Übertragung der Urheberrechte. Vgl. auch unten S. 52.

[14] Vgl. zum Begriff: Goldbaum, Filmverlagsrecht an drehreifen Büchern.

[15] Näheres darüber bringt Sprenkmann S. 6 ff.

des Werks betrifft, so kann die Bestimmung nach dieser Auffassung nur beim Vorliegen eines nicht-drehreifen Manuskripts Anwendung finden. Der nach einem drehreifen Manuskript hergestellte Film hingegen soll in Verfolg der Vervielfältigungs- und gewerbsmäßigen Verbreitungsbefugnis gemäß § 11 LUG dem Verlagsrecht unterstehen[16]. Zu dieser Ansicht ist kritisch zu bemerken, daß sie dem tatsächlichen Wesen des Films so, wie es oben geschildert worden ist, nicht gerecht wird. Das „drehreife Manuskript“[17], für das nur die Vervielfältigung im Sinne des Verlagsrechtes in Frage kommen soll, gibt es überhaupt nicht; denn selbst dann, wenn sich der Regisseur bei der „Filmung“[18] aufs genaueste an dieses sogenannte „drehreife“ Manuskript halten würde, würde eine Formumsetzung[19] vorliegen, die sich als etwas gänzlich anderes darstellt, als es eine Vervielfältigung ist. Mit anderen Worten: der fertige Film stellt stets etwas vom Drehbuch völlig Verschiedenes dar, er ist eine Bearbeitung[20], nicht aber eine Vervielfältigung desselben.

Das Manuskript ist im Verhältnis zum fertigen Film nur Vorform; es ist zunächst nur ein literarisches Vorprodukt. Durch die Gestaltung des Films nehmen die im Manuskript niedergelegten Ideen erst filmische Form an. Es ist daher mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die Vollendung des Werkes nicht zugleich seine Vervielfältigung sein kann[21].

Es ist somit festgestellt, daß es auf die Drehreife des Manuskripts für die rechtliche Beurteilung dieser Frage nicht ankommt.

Der Film, dessen Gestaltung zweifellos eine geistig-schöpferische Leistung ist, kann demnach entweder nur eine Bearbeitung im Sinne

---

16) Analoge Anwendung des Verlagsrechts nehmen an Goldbaum (Urheberr.) S. 86; Dienstag-Elster S. 124 ff; Elster, GRUR 1931 S. 47 ff. — Vgl. hierzu v. Böhmer-Reitz, die zu dieser Frage in ablehnendem Sinne Stellung nehmen anläßlich der Erörterung über den sog. Verfilmungszwang S. 119 f. Siehe dazu auch v. Zelewski S. 37 ff.

17) Nach Roeber nur als „technische Qualitätsbezeichnung“ zu werten (UFITA IV S. 208). Fagg ist der Ansicht, daß die Verbesserungsfähigkeit des Manuskripts die Drehreife nicht ausschließe (a. a. O. S. 10).

18) = Vervielfältigung im Gegensatz zu Verfilmung = Bearbeitung. Vgl. dazu Dienstag-Elster S. 106 N. 1. Diese Unterscheidung zwischen Filmung und Verfilmung in dem von Elster beigelegten Sinne besteht, wie oben dargelegt, zu Unrecht.

19) So auch Pfennig, Ztschr. d. Akad. f. D. Recht, 1935, S. 827.

20) So Hoffmann, RBÜ S. 226; Pfennig a. a. O.; Roeber (Ref.) S. 22; Friedemann in UFITA I S. 536; Frehse in GRUR 1929, S. 300; Koehne in UFITA IV S. 288 u. a.

21) Fagg S. 13.

des § 12 LUG sein[22]) oder eine freie Nachschöpfung[23]) im Sinne des § 13 LUG oder schließlich ein Originalwerk im Sinne des § 1 LUG. Diese letzte Möglichkeit ist aber nur in dem seltenen Fall gegeben, daß der Film ohne jede schriftliche Vorlage, d. h. ohne selbständige literarische Unterlage hergestellt wird[24]).

c) Die Möglichkeiten der Eingliederung des Tonfilms.

Die aus den bisherigen Ausführungen gewonnenen Erkenntnisse haben zum Teil auch für die nun zu behandelnden, besonderen Probleme des Tonfilms ihre Geltung. Wie oben ausgeführt, ergaben sich nach dem Aufkommen des Tonfilms für diesen durch die Mitverarbeitung akustischer Vorgänge neue Fragen: Man stritt, ob der Tonfilm im Ganzen als Tonkunstwerk dem LUG oder ob der Tonstreifen dem Instrumentenrecht (§§ 2 II, 12 II 5 LUG), der Bildstreifen dagegen dem Filmrecht (§ 12 II 6 LUG) einzugliedern sei; weiter war zweifelhaft, ob der Tonfilm — genau wie der Stummfilm — nicht als Ganzes überhaupt dem Filmrecht bzw. als Schriftwerk dem LUG unterstehe.

aa) Diese Perspektiven geben zu folgenden kritischen Erwägungen Anlaß.

Gegen die Ansicht, den Tonfilm als Ganzes den Tonkunstwerken einzureihen, ist insofern nichts einzuwenden, als auch hier die Einheit des Filmwerkes gewahrt wird. Auf diese Einheit kommt es ja in entscheidender Weise an.

Als Tonkunstwerke sollen diejenigen Filme zu betrachten sein[25]), die von der Musik getragen werden, ohne Rücksicht auf den mengen-

---

[22]) Anders Lion. Nach ihm ist der (Stumm-) Film stets ein Originalwerk im Sinne des § 13 LUG im Gegensatz zur Bearbeitung im Sinne des § 12 LUG (GRUR 1927, S. 218 ff und 457 ff; UFITA II S. 615 ff), weil sich der Stoff eines Schriftwerkes nicht in ein Filmwerk umsetzen lasse. „Das Filmstück ist also zwangsmäßig immer Neuschöpfung gegenüber dem Schriftwerk." In Verfolg dieser Ansicht würde dann praktisch ein Verfilmungsschutz überhaupt nicht mehr gegeben sein. Diese Auffassung ist daher im Hinblick auf das zur Zeit geltende Recht abgelehnt worden. (Vgl. Roeber [Ref.] S. 18.)

[23]) Daß der Film eine Freischöpfung sein kann, ist unter Berufung auf § 12 II LUG vielfach bestritten worden. So von Goldbaum, Urheberr. S. 152. Die ablehnende Auffassung ist aber von Friedemann (UFITA I S. 531 f) zutreffend widerlegt worden. Auch die Rechtsprechung hat diese Möglichkeit zugegeben.

[24]) In diese Gruppe dürften wohl die Reichsparteitag-Filme fallen.

[25]) Diese Ansicht wird insbesondere von Schumann vertreten, S. 31 ff; wohl auch Goldbaum, Tonfilmrecht S. 46.

mäßigen Anteil im Verhältnis von Musik zum Gesamtwerk. Oder mit anderen Worten: Als Werke der Tonkunst sind jene Tonfilme anzusehen, „die mit Hilfe der Suggestiv- und Werbekraft der Melodie, insbesondere der Schlagermelodie, arbeiten“ [26]).

Der Gedanke liegt nahe, daraus den Schluß zu ziehen, daß derartige Tonfilme überhaupt keine „Filme“, sondern eben reine Tonkunstwerke sind. Das aber wäre verfehlt; denn sie erschöpfen sich ja nicht im Musikalischen, sondern enthalten ein filmisches Geschehen wie jeder andere Film auch. Zweifel könnten allenfalls hinsichtlich ausgesprochener Opern- oder Operettenfilme aufkommen [27]).

Grundsätzliche Bedenken gegen die Einordnung des Tonfilms unter § 1 Ziff. 2 LUG bestehen daher besonders deshalb, weil dabei allein der akustische Teil berücksichtigt wird, der optische hingegen unbeachtet bleibt. Der Tonfilm als Ganzes, als künstlerische Einheit, ist kein Werk der Tonkunst.

bb) Eine weitere Möglichkeit, den Tonfilm in die vorhandenen Gesetze einzuordnen, bietet seine Aufspaltung in eine „rechtliche Zweiheit“ [28]), indem der Tonstreifen dem Instrumentenrecht, der Bildstreifen hingegen dem Filmrecht zugewiesen wird.

Diese Auffassung [29]) muß aus verschiedenen Gründen abgelehnt werden [30]). Sie entspricht nicht den oben geäußerten Ansichten über das Wesen des Tonfilms. Danach ist eine Trennung des akustischen Teils vom optischen nicht möglich. Insbesondere können, wenn man den Tonfilm als synchronistische Einheit ansieht, die technischen Verfahrenssysteme, mit Hilfe deren der Tonstreifen hergestellt wird, nicht maßgebend für eine rechtliche Beurteilung [31]) eines Kunstwerkes sein, wie dies die Vertreter [32]) der Instrumentenlehre annehmen — eines

[26]) Schumann S. 39.

[27]) Vgl. Sprenkmann S. 11 N. 1.

[28]) Vgl. Sprenkmann S. 10.

[29]) Sie wird vertreten von Cahn-Speyer, GRUR 1929, S. 543 ff und 1006. Rudloff in UFITA III S. 459 ff; Koehne in UFITA IV S. 491 ff; Marwitz-Möhring S. 46, 194, 210.

[30]) Siehe statt vieler: Dienstag-Elster S. 119 f.

[31]) Als erstes Gericht in Deutschland beschäftigte sich das LG Berlin im Urteil vom 10. 3. 1931 grundlegend mit der Rechtsnatur des Tonfilms und lehnte damals schon eine unterschiedliche rechtliche Behandlung im Hinblick auf die einzelnen Verfahrensarten (Systeme) mit der Begründung ab, daß es für die rechtliche Beurteilung nur darauf ankomme, „inwieweit der technische Erfolg für die Rechte des Urhebers von Bedeutung ist.“ (Aktz. 38. 0. 824/30.) — Über die einzelnen technischen Verfahren vgl. Schilling S. 6 ff; ferner v. Zelewski S. 108 ff. — Über die früheren „Verfahrenstheorien“ hat sich Roeber in UFITA IV S. 270 ff eingehend geäußert.

[32]) Vgl. Cahn-Speyer a. a. O. u. a.

Kunstwerkes, das erst durch seinen geistig-seelischen Gehalt sich dieser Bezeichnung würdig erweist. Ebenso muß die im Zusammenhang mit dieser Lehre aufgestellte Behauptung, daß man nur den „Bild“film vorführen könne, der „Ton“film aber aufgeführt würde, als irrig abgelehnt werden[33]). Der „Tonfilm“ wird bei seiner Wiedergabe vielmehr synchronistisch als einheitliches Gebilde „vorgeführt“. Die Einheitlichkeit erstreckt sich auf das Gebilde Tonfilm in seiner Totalität. Als Folge dieser Einordnung müßte nämlich weiterhin die Anwendbarkeit der Ausnahmerechtsbestimmungen der mechanisch-musikalischen Wiedergabe-Instrumente, also die Anwendbarkeit der §§ 22 ff LUG, bejaht werden[34]). Eine Anwendung dieser Vorschriften auf den Tonfilm ist aber mit Recht allgemein abgelehnt worden[35]), weil es sich dabei um Ausnahmevorschriften für das musikalische Aufführungsrecht handelt, die für den Film nicht zutreffen[36]).

Endlich ist gegen eine Aufspaltung in Ton- und Bildstreifen noch vorzubringen, daß sie den Weg zu einem einheitlichen Urheberrecht am Tonbild endgültig versperrt[37]).

cc) Der Nachweis, daß auch der Tonfilm — soweit es sich nicht um die oben bereits angeführten Singspielfilme handelt — durchaus als Schriftwerk im Sinne des LUG anzusehen sei, ist nicht ganz leicht zu führen. Das zeigen Schumanns eingehende Erörterungen über diese Frage[38]). Er begegnet dem gegen die Schriftwerkseigenschaft des Stummfilms vorgebrachten Einwand, „daß der durch den Film vermittelte Gedankeninhalt kein sprachlich geformtes Gedankengut sei“, mit dem Bemerken, daß ja gerade dieser Hinderungsgrund, den Film als Schriftwerk anzuerkennen, nun beim Tonfilm weggefallen sei[39]). Man habe hier die Möglichkeit, den Gedankeninhalt im Wege der Schrift festzuhalten. Freilich enthalte das Filmband keine Schriftzeichen in üblich lesbarer Form; das sei aber — auch hinsichtlich des

---

[33]) Vgl. oben S. 23 (N. 27).

[34]) Hierbei ist die sog. Tantiemefrage von Bedeutung. Vgl. dazu Schilling: §§ 8, 9.

[35]) So Dienstag-Elster a. a. O.; Hoffmann, JW 1929, S. 1180; Hoffmann, GRUR 1929, S. 1003 ff; Roeber in UFITA IV S. 57; Caro in UFITA IV S. 137; Sprenkmann S. 88. Vgl. dazu auch Elster, GRUR 1936, S. 459 ff. Ferner: RGZ 140, 240. (Die Entscheidung RGZ 140, 231 folgt aber im übrigen teilweise den Gedankengängen Cahn-Speyers.)

[36]) Für die Nichtanwendbarkeit der §§ 22 ff LUG auf den Tonfilm werden verschiedene Begründungen vorgebracht, die im einzelnen hier nicht aufgeführt werden können.

[37]) Vgl. dagegen unten S. 33 f.

[38]) Schumann S. 43 ff.

[39]) Schumann S. 51.

Film-Tonstreifens — gar nicht erforderlich. Es genüge, wenn das Fixierte mit Hilfe einer mechanischen Apparatur wieder verständlich gemacht werden könne[40]). Schumann zieht dann Parallelen zur Schallplatte, deren Schriftwerks-Charakter ja anerkannt ist, und weist nach, daß der Tonfilm in gleicher Weise wie die Grammophonplatte die Voraussetzungen für die Zuerkennung der Schriftwerkseigenschaft erfülle. Das Ergebnis seiner Untersuchungen ist, daß dem Tonfilm als einheitlicher Schöpfung die Eigenschaft eines Schriftwerks im Sinne des Gesetzes zuzusprechen ist[41]).

Wenn auch dieses Resultat nicht völlig unbefriedigend ist[42]), so scheint es mir dennoch nicht das unter den gegenwärtigen Verhältnissen besterreichbare Ergebnis darzustellen.

dd) Es kann doch immerhin fraglich sein, ob der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm in rechtlicher und gesetzestechnischer Hinsicht als so bedeutsam erachtet werden muß, daß andere bzw. neue Methoden der Betrachtung und Klassifizierung erforderlich wären. In praktischer und künstlerischer Hinsicht ist doch der Tonfilm nichts weiter als eine folgerichtige, natürliche Fortentwicklung des Stummfilms — hervorgerufen durch die ungeahnten Möglichkeiten, die die vorwärtsschreitende Technik bot. Er ist deshalb kein neues Gebilde, sondern sein Grundcharakter ist eben der des Films schlechthin. Demgemäß müßte die rechtliche Bewertung des Tonfilms den gleichen Ausgangspunkt nehmen können, wie dies beim Stummfilm der Fall ist. Diesen Weg hat in gewissem Sinne denn auch die Filmrechtslehre[43]) beschritten und m. E. damit einen wesentlichen Fortschritt erzielt.

Sie hat die Frage, ob die Filmrechtsbestimmungen eine abschließende Begriffsbestimmung der Kinematographie haben geben wollen, richtigerweise in verneinendem Sinne entschieden. Der Gesetz-

---

[40]) Schumann S. 52 ff.

[41]) Schumann S. 59.

[42]) Man könnte gegen diese Lösung vielleicht anführen, daß sie einerseits nicht unerhebliche Schwierigkeiten in der Beweisführung macht und daß sie andererseits lediglich die „Sprech"tonfilme erfaßt; die anderen Tonfilme hingegen sind, wie auf S. 29 f dargelegt, unter die Tonkunstwerke unterzuordnen.

[43]) Diese Ansicht wird vertreten von: Hoffmann, JW 1929, S. 1179 ff; GRUR 1929, S. 1003 ff. Elster in UFITA II S. 255 ff u. a. Vgl. auch Roeber in UFITA IV S. 270 ff; Caro in UFITA IV S. 105 ff. Anders RGZ 140, 231 ff. In diesem Urteil vertritt das RG den Standpunkt, daß § 12 II 6 LUG auf den Tonfilm keine Anwendung finden könne, weil diese Bestimmung lediglich den zur Zeit des Erlasses der Vorschrift bekannt gewesenen Stummfilm umfasse.

geber habe in § 12 II 6 LUG und in § 15a KSchG, so deduziert diese Lehre, die betreffenden Gesetzesvorschriften nur deshalb auf die „Bildlichkeit" der Darstellung beschränkt, weil ihm bei ihrer Schaffung eine andere Filmtechnik nicht bekannt gewesen sei und daher für eine andere Fassung dieser Vorschriften kein Bedürfnis vorgelegen hätte[44].

Die Filmrechtslehre kommt daher zu dem begrüßenswerten Ergebnis, daß auch das Tonbild dem § 15a KSchG untersteht und gelangt in Verfolg der erwähnten Gedankengänge durchaus konsequent zu einer erweiternden Auslegung des § 12 II 6 LUG in dem Sinne, daß diese Bestimmung grundsätzlich die Beziehung des Films zu dem benutzten Werk ganz allgemein regeln soll, unbeschadet einer irgendwie gearteten Weiterentwicklung des Films[45].

Der Tonfilm ist daher auf dem Boden der vorhandenen Gesetze rechtlich einheitlich zu beurteilen und untersteht als Ganzes der Bestimmung des § 12 II 6 LUG — in gleicher Weise wie der Stummfilm. Daraus wiederum ist zu folgern, daß nicht ein getrenntes Urheberrecht am „Ton"film und am „Bild"film entsteht, sondern eben ein einheitliches Urheberrecht am Tonbild[46].

Die hier zuletzt behandelte, ungekünstelte und gewissermaßen volkstümliche Auffassung dürfte der künftigen Rechtsentwicklung am nächsten kommen.

Die vorstehende Übersicht über die Eingliederungsmöglichkeiten des Films in das geltende Gesetzesrecht sollte nur die wesentlichsten Auffassungen, für die im einzelnen übrigens häufig noch verschiedene, voneinander abweichende Begründungen gegeben werden, vor Augen führen. Es wird damit verdeutlicht, wie wichtig und notwendig ein Eingreifen des Gesetzgebers geworden ist. Für die zukünftige Entwicklung ist der hier aufgezeigte Meinungsstreit belanglos[47].

---

44) Vgl. dazu Roebes Ausführungen in UFITA IV S. 295 ff.

45) Sprenkmann S. 14.

46) v. Boehmer-Reitz S. 126 ff; Roeber in UFITA IV S. 295; siehe auch Elster in UFITA II S. 271 und Hoffmann (JW 1929, S. 1181), der allerdings überhaupt nur e i n Urheberrecht am Tonbild anerkennen will. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen auf S. 34 ff.

47) Siehe hierzu unten S. 58 ff.

2. Die Urheberschaft am Tonfilm.

(Nach geltendem Recht.)

a) Grundlegende Betrachtung über die Frage nach dem Urheber des Tonfilms.

Während für eine Eingliederung des Films in das Gesetzesrecht — wie wir gesehen haben — immerhin gewisse wegweisende Bestimmungen vorhanden sind, fehlen, was an anderer Stelle bereits erwähnt wurde, Vorschriften irgendwelcher Art über die Filmurheberschaft und damit über das Urheberrecht am Film gänzlich. Deshalb ist hier der Meinungsstreit besonders heftig.

Es kann daher auch nicht verwundern, daß man hier zunächst von allgemeinen grundlegenden Begriffen ausgegangen ist, um dem Problem der Urheberschaft am Tonfilm gerecht zu werden. Urheber eines Films ist demgemäß derjenige, in dessen Person das Urheberrecht am Film entsteht [48]). Wer diese Person ist, ist zweifelhaft und dürfte erst zu entscheiden sein, wenn feststeht, daß „im filmischen Schaffensvorgang überhaupt ein Urheberrecht erzeugt werden kann". „Diese Aufgabe gleicht der Quadratur des Kreises!" [49])

Daß nun der Film als Werk in urheberrechtlichem Sinne zu bezeichnen ist, sofern er nur die allgemeine Voraussetzung erfüllt, eine eigentümliche Schöpfung zu sein, wurde bereits nachgewiesen. Wird nun dieses Werk von einem oder mehreren Urhebern erbracht, so liegt urheberrechtliches Schaffen im Rechtssinne vor. Zweifel in dieser Hinsicht können nur aufkommen infolge der Eigenart des filmischen Schaffensvorganges selbst. Sie ist darin zu sehen, daß eine Vielheit von teils künstlerisch gestaltenden, teils unkünstlerisch mitwirkenden Personen eine oder mehrere Leistungen für die Entstehung der Schöpfung „Film" erbringen. Hier interessiert nur die erste Gruppe schaffender Menschen. Die durch sie vollbrachten Einzelleistungen tragen grundsätzlich wohl keinen „Werkcharakter" in sich; insofern liegt in ihnen „ein Minus gegenüber dem urheberrechtlichen Werkschaffen" [50]), aber „ein Plus gegenüber dem künstlerischen Nachschaffen" [50]), denn insgesamt lassen diese Einzelleistungen ja erst das Werk „Film" zur Entstehung gelangen. Es ist also aus diesem Gesamtschaffen ein Werk im urheberrechtlichen Sinne hervorgegangen,

---

[48]) Roeber in UFITA IX S. 10.
[49]) So Roeber in UFITA IX S. 13.
[50]) So wörtlich Roeber in UFITA IX S. 14.

und demnach muß an ihm auch ein Urheberrecht gegeben sein[51]). Den oder die Prätendenten auf dieses Recht zu finden, ist nun die Aufgabe.

Da wir in der vorliegenden Abhandlung hinsichtlich des geltenden Rechts der Lehre derjenigen Schriftsteller gefolgt sind, die dem Film literarischen Charakter zuschreiben, so kommt als einschlägige Norm für die zu erörternde Frage der Urheberrechtsträgerschaft nur § 21 LUG in Betracht, wonach Urheber eines Werkes dessen Verfasser ist bzw. bei einer Bearbeitung der Bearbeiter[52])[53]).

Daraus ist für die Frage der Filmurheberschaft zunächst gar nichts ersichtlich. Daß der Gesetzgeber andererseits davon ausgegangen ist, daß auch der Film, wie jedes andere schöpferische Geisteswerk, einen Urheber habe, ergibt sich eindeutig aus § 15 a Abs. 2 KSchG. Dennoch hat der Gesetzgeber die Frage, wer Verfasser des Films oder Bearbeiter des dem Film zugrundeliegenden Schriftwerks sei, nicht geregelt. So waren denn Rechtsprechung und Wissenschaft gezwungen, nach irgendwelchen Lösungsmöglichkeiten zu suchen. Dabei ging man verschiedene Wege.

Die Kategorienmethodik[54]).

Die einen glauben das Problem abstrakt, d. h. rechtskategorisch lösen zu können, indem sie die Tätigkeit der Mitwirkenden allgemeinrechtlich bewerten und aus dem Ergebnis dieser Bewertung Konsequenzen ziehen, die generell Gültigkeit haben sollen. Sie suchen also zunächst zu ergründen, wem das Urheberrecht am Tonfilm mit Rücksicht auf den Wert der vom Mitwirkenden entfalteten Tätigkeit, allgemein gesehen, zustehen könne. Stellen sie dabei fest, daß vielleicht der Regisseur oder der Drehbuchverfasser ein Allein- oder Miturheberrecht am Film und zwar im Hinblick auf den schöpferischen Wert ihres allgemeinen Schaffens haben könne, so schließen sie daraus, daß dann immer nicht nur dem betreffenden Handelnden, sondern allgemein allen Angehörigen der betreffenden Berufskategorie das (Mit-)Urheberrecht am Film zustehe[55]). Diese Methodik geht

---

51) Roeber in UFITA IX S. 14.

52) Auch die Bearbeitung eines Werks kann Geistesschöpfung sein. Sprenkmann S. 9 und N. 1.

53) In diesem Falle „gilt" der Bearbeiter als Urheber.

54) Siehe dazu Sprenkmann S. 19 ff; Roeber (Ref.) S. 28 ff.

55) Dieser Ansicht haftet schon grundsätzlich der Mangel an, daß sie das Bestehen des Rechtsobjekts „Film" voraussetzt; dieses Rechtsobjekt entsteht aber erst durch den Schaffensakt. Zur Zeit der kategorienmäßigen Bestimmung des oder der Urheber des Werkes ist also noch gar

aber fehl. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß sich auf diese Weise für jede der beteiligten Berufskategorien ein Urheberrecht am Film mit ebenso guten Gründen bejahen wie verneinen lasse[56]). Denn wie sollte es möglich sein, mit Allgemeingültigkeit juristische Werturteile in einem Bezirk zu fällen, der durch die ungeheuere Vielfalt seiner Erscheinungsformen und durch die besonders ausgeprägte Wandlungsfähigkeit des Schaffens jeder objektiven Grundlage für die Gewinnung derartiger Urteile entbehrt. Ist doch der Film das Produkt kollektiven Schaffens und ganz unterschiedlicher Schaffensvorgänge, die erst durch ihre Zusammenfassung den Schöpfungsakt ausmachen. Es kann daher bei dieser Eigenart des Filmschaffens von einer bestimmten Berufskategorie mit Bestimmtheit und Allgemeingültigkeit niemals gesagt werden, daß die dieser Kategorie angehörenden Filmwerkspersonen, um der Zugehörigkeit zu dieser Berufskategorie willen, schöpferisch tätig werden, also Urheber im Rechtssinne sind. Diese Lehre übersieht die ganz verschiedenartigen Stufungen, die es innerhalb einer einzelnen Kategorie gibt (Regisseur, Hilfsregisseur, Aufnahmeleiter / Hauptdarsteller, Nebendarsteller, Statisten / Operateur, Hilfsoperateur, Tonmeister usw.)[57]). Dogmatisch schließlich übersieht die Lehre — und das ist entscheidend —, daß der Film zum Kunstwerk in urheberrechtlichem Sinne nur durch die jeweils individuelle Leistung im Einzelfalle wird, sodaß logisch ein kategoriales Werturteil über eine geistige Schöpfung überhaupt ausgeschlossen ist. Dies ist im Schrifttum, insbesondere auch von Schilling[58]), übersehen worden[59]) und scheint uns die Hauptursache für das Versagen dieser in der Lehre vielfach behandelten Frage zu sein.

Die Fallmethodik.

Die anderen Schriftsteller[60]) lehnen diese Art der Betrachtung grundsätzlich ab und gehen vom Einzelfall aus[61]). Mit Hilfe dieser rechtslogisch richtigen Methodik kann man in der Tat zu einem der

---

kein „Werk" vorhanden. Erst nach dem Existentwerden, also nach der Fertigstellung des Filmwerkes kann jedoch von einem Urheberrecht am Film gesprochen werden. Darauf hat Roeber zutreffend aufmerksam gemacht (Ref. S. 34).

56) So Sprenkmann S. 19. Vgl. ebenda auch A. 1 mit ausführl. Literaturnachweisung.

57) So auch Roeber (Ref.) S. 33, 34.

58) Schilling S. 28, 29.

59) Sprenkmann (S. 20) sagt nichts hierüber.

60) Insbesondere Elster u. a. S. 102 ff.

61) Siehe dazu Sprenkmann S. 20 ff; Roeber (Ref.) S. 30 ff.

Schaffenswahrheit entsprechendem Ergebnis kommen, weil sie die bei der konkreten Filmherstellung wirklich schöpferisch Beteiligten zu erfassen in der Lage ist. Sie steht in dieser Hinsicht in Einklang mit dem Sinngehalt des Urheberrechts. Denn wer Schöpfer eines Werkes ist, kann nur der konkrete Schaffensakt erweisen. Die Verfechter dieser Theorie müssen natürlich zur Anerkennung einer Mehrzahl von Urhebern (Miturhebern)[62]) im Einzelfall gelangen. Die Urheberrechtsprätendenten müssen dann stets von Fall zu Fall ermittelt werden. Es bedarf nach dem Vorgetragenen keiner besonderen Begründung mehr, daß nur diese Methodik als geeignetes Mittel zur Lösung des Urheberproblems in Frage kommen kann.

b) Die Herstellung und der Kreis der künstlerischen Filmschaffenden (im weiteren Sinne).

Um die filmurheberrechtlich bedeutsamen Leistungen im filmischen Schaffensprozeß von dem sonstigen, filmurheberrechtlich nicht beachtlichen Beiträgen herausheben zu können, ist es notwendig, sich den umfangreichen Kreis von Personen zu vergegenwärtigen, der bei den Vorarbeiten und bei der Herstellung eines Filmwerkes, insbesondere eines Tonfilms, künstlerisch mitwirkt[63]).

aa) Das Vorstadium (Die Stoffwerkautoren).

Das erste Vorstadium für den zu schaffenden Tonfilm dürfte das Vorhandensein bzw. das Sich-Beschäftigen mit einer Filmidee[64]) darstellen. Deren Existenz ist besonders deshalb wichtig, weil in den meisten Unternehmungen Jahresprogramme aufgestellt und dabei die einzelnen Stoffe bereits in großen Zügen[65]) festgelegt werden.

Häufig gehen die Anregungen zu irgendeinem Filmstoff bzw. Film vom Unternehmer oder Produktionsleiter aus, auf Grund deren Manuskriptautor oder Drehbuchverfasser ein Buch anfertigen und den Stoff mit eigenen Gedanken ausgestalten. Das Manuskript bzw. das Drehbuch dürfte im allgemeinen einen ganz anderen neuartigen Gedankeninhalt verkörpern, als ihn die ursprüngliche Anregung aufwies, stellt also eine eigene geistige Schöpfung dar.

---

[62]) Weil ja mit Recht angenommen wird, daß an der Fertigstellung eines Filmwerkes mehrere Personen schöpferisch beteiligt sind. Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 39 ff.

[63]) Die hier überhaupt in Frage kommenden Personen sind oben S. 3 genannt.

[64]) Vgl. dazu v. Boehmer-Reitz S. 94 f.

[65]) Im allgemeinen in Form eines knapp gefaßten Tonfilmexposés festgehalten. Vgl. Koch in UFITA VII S. 263 f.

Unbestreitbar erbringen Manuskript- und Drehbuchautoren damit eine Leistung, die für die kommende Filmschöpfung von Wichtigkeit ist. Sind diese Personen aber deshalb als „Filmschaffende“ [66]) zu bezeichnen, d. h. werden sie „filmgestaltend“ tätig? Grundsätzlich wird das nicht der Fall sein.

Wie bereits näher ausgeführt wurde, stellt das Drehbuch nichts anderes als eine Unterlage für die Filmherstellung dar [67]), und zwar selbst dann, wenn es — im Gegensatz zum sogenanten Treatment [68]) — die ausgearbeiteten Szenen enthält [69]). Da erfahrungsgemäß das Drehbuch während der Filmschöpfung Änderungen unterworfen werden muß, sind Manuskript- und Drehbuchverfasser im allgemeinen bei den Aufnahmen persönlich zugegen, um die entsprechenden Änderungen sofort vornehmen zu können. Die Änderungsbedürftigkeit des Buches hängt übrigens damit zusammen, daß sich die bildmäßige, sowie die akustische Wirkung eines Auftritts — sogar bei Drehbüchern von sehr erfahrenen Verfassern — im voraus häufig nicht so genau berechnen und beurteilen läßt, wie dies später (im Atelier) als erforderlich erscheint. Die Schwierigkeiten in der technischen Herstellung sind gerade beim Tonfilm so groß, daß meistens erst die Atelierarbeit zeigt, was verwirklicht werden kann. Die eigentliche „Gestaltung“ des Films erfolgt also — abgesehen von Außenaufnahmen — im Atelier, nicht aber im Manuskript oder Drehbuch! Hier im Atelier ist die Geburtsstätte des Filmwerkes: Hier wird der Film „gedreht“!

In das Vorstadium der Filmherstellung fällt auch das Schaffen des Musikautors, da seine eigentliche Tätigkeit vor Beginn des Filmschaffens erfüllt sein dürfte; musikalische Ideen, das Grundmotiv, die dramatischen Höhepunkte usw. liegen meist schon fest, wenn die Atelierarbeit beginnt. Immerhin ist auch die Arbeit des Musikautors nicht ohne enge, ja engste Verbindung mit dem gesamten übrigen Herstellungsgang denkbar, zumal Musik und Bild eine geistige Einheit bilden sollen [70]). Dazu gehört, daß auch in der Instrumentierung auf die Möglichkeiten der mechanischen Wiedergabe durch die Tonfilmapparatur Rücksicht genommen werden muß (z. B. bei Koloraturen und dramatischen Gesangspartien), was häufig erst die Aufnahmen ergeben werden. Ja sogar Beleuchtungseffekte und ähnliches können wichtige, die Musikgestaltung bedingende Faktoren darstellen. Der

---

[66]) In engerem Sinne.
[67]) Vgl. hierzu S. 28.
[68]) „Filmbeschreibung“ (Exposé).
[69]) Das „einstellungslose“ ebenso wie das „kurbelfertige“ Drehbuch.
[70]) Vgl. die Ausführungen auf S. 22 ff.

Musikverfasser beim Tonfilm ist in der Ausgestaltung seiner Ideen im allgemeinen überhaupt nicht vollkommen frei, wie häufig angenommen wird, sondern er muß sich nach den Anweisungen des Unternehmers oder des Musikdramaturgen richten, die von ihm zu befolgen sind. Man ist nämlich auf Grund wertvoller Erfahrungen vielfach dazu gelangt, für den Tonfilm eine bestimmte Originalmusik komponieren oder zusammenstellen zu lassen[71]).

Zu den urheberrechtlichen Ansprüchen der genannten Personen ist folgendes zu sagen:

Sowohl der Komponist als auch die Manuskript- und Drehbuchverfasser werden im urheberrechtlichen Sinne schöpferisch tätig. Sie erwerben daher selbstverständlich ein Urheberrecht an ihren, im Vorstadium geschaffenen Werken, nicht aber am Film selbst, in dessen Gestaltung als solche sie ja schöpferisch nicht eingegriffen haben. An ihren Geisteserzeugnissen steht ihnen — als Urhebern — deshalb der übliche Verfilmungsschutz nach § 12 II 6 LUG zu.

Da die Komponisten ebensowenig wie die (Originalbuch-)Manuskript- und Drehbuch-Autoren zu den eigentlichen Filmschaffenden gehören, können sie als Filmurheber nicht in Betracht kommen, es sei denn, daß sie sich ausnahmsweise schöpferisch gestaltend in den filmischen Schaffensvorgang einschalten. Sie scheiden daher nach richtiger Ansicht als Filmurheberrechtsanwärter überhaupt aus[72]).

bb) Das eigentliche Filmschaffen[73]).

Die Herstellung eines Tonfilms ist ein kollektiver Arbeitsprozeß künstlerischer und organisatorisch-technischer Art, in dem die mannigfachen Willensimpulse einer Vielheit von Personen nur durch die Tatkraft und überlegene Führung einer künstlerischen Persönlichkeit von hohen Qualitäten zu harmonischem Schaffen zusammengefaßt werden können.

Diese Persönlichkeit verkörpert im allgemeinen der Regisseur, der für das Filmurheberrecht daher in erster Linie in Frage kommt. Allerdings gehen die Ansichten über die urheberrechtliche Bedeutung seiner Tätigkeit sehr auseinander.

---

71) Vgl. v. Boehmer-Reitz S. 97 f.

72) Wie hier: Sprenkmann S. 22 f; Lehnich in UFITA X S. 10 ff; ferner Friedemann in UFITA I S. 557. — Anderer Ansicht: Schumann S. 75 ff; ferner (hinsichtlich der Stellung des Drehbuchautors) Andritzky a. a. O. (Dagegen ausdrücklich Roeber in UFITA IV S. 208 f.) Ebenso auch Elster a. a. O. S. 160 (sofern der Film nur eine Wiedergabe des Sujets ist) und UFITA VI S. 186 ff. Vgl. dazu noch Hänchen S. 33 ff und Elster, GRUR 1936, 459 ff.

73) Vgl. zum Folgenden auch Kopsch, GRUR 1937, S. 331 ff.

M. E. dürfte er aber fast immer ein Urheberrecht oder Miturheberrecht am Film erwerben[74]), denn seiner ureigenen Vorstellung entspringt der Film als Schöpfung[75]).

Hier drängt sich uns der Vergleich zwischen der Tätigkeit des Filmregisseur und der des Bühnenregisseurs auf, der eines Urheberrechts im Sinne des Gesetzes entbehrt[76]). Dazu ist folgendes zu sagen: Der Filmregisseur hat eine ganz andere Aufgabe als der Bühnenregisseur zu erfüllen. Aufgabe der Regie im Film ist es nicht, die Gedankengänge der Autoren möglichst genau in die filmische Wirklichkeit zu übersetzen, sondern es geht um das Ziel, mit Hilfe dieser Grundlage etwas Neues, das Filmwerk, zu schaffen. Der Filmregisseur hat — auf Grund seiner Erfahrungen hinsichtlich technischer Möglichkeiten und filmisch künstlerischer Wirkungen — aus dem Rohstoff des Drehbuches einen publikumswirksamen oder, was heute wichtiger ist, einen nationalpolitisch oder kulturell bedeutsamen Film zu gestalten[77]). Dabei wird der Regisseur unter Beweis stellen müssen, daß er nicht nur Organisator und Techniker, sondern besonders auch „künstlerischer" Gestalter ist. Die hervorragendsten Filme der letzten Jahre zeigten uns die Leistung des Regisseurs als genialen schöpferischen Zusammenklang künstlerischen und organisatorischen Könnens[78]).

Für die dem Regisseur unmittelbar zur Verfügung stehenden Hilfskräfte, wie Dialogführer, Hilfsregisseure u. a., dürfte sich dagegen ein filmurheberrechtlicher Anspruch nicht ergeben, da ihre Tätigkeit zwar unter Umständen künstlerisch bedeutsam, aber nicht schöpferisch[79]) in urheberrechtlichem Sinne ist.

Es mag hier noch hervorgehoben werden, daß der Drehbuchverfasser zu einer solchen „Gestaltung" des Films im allgemeinen nicht in der Lage sein dürfte. Es handelt sich bei den erwähnten Tätig-

---

[74]) Bejahend mit gewissen Abweichungen: Dienstag-Elster S. 109; Sprenkmann S. 29; Friedemann in UFITA I S. 557; Fagg S. 17. Verneinend: Schilling S. 48; Andritzky S. 20 ff; Schumann S. 85. Vgl. auch v. Zelewski S. 42 und Goldbaum (Urheb.) S. 44.

[75]) Sprenkmann S. 28.

[76]) Siehe jetzt dazu die diese Frage mit voller Deutlichkeit klärenden Ausführungen von Pfennig in Ztschr. d. Akad. f. D. Recht 1935, S. 827 ff.

[77]) In dem hier vorgetragenen Sinne auch v. Boehmer-Reitz S. 154: „Die urheberrechtlich bedeutsamste Leistung bei der Filmherstellung vollbringt der Regisseur."

[78]) Man denke an die hervorragende Spielleitung Karl Heinz Martins im Eigli-Film „Die Stimme des Herzens" und dergl. mehr. — Die Ausführungen Schillings, der ein Urheberrecht des Regisseurs ablehnt — S. 44 ff, insbes. S. 48 —, gehen fehl.

[79]) Schilling S. 33, 44.

keitsbereichen vielmehr um ein auf verschiedenen Ebenen liegendes geistiges Schaffen, das zumeist typische Sonderbegabungen erfordert[80]).

Weiterhin kommt der Tätigkeit des Operateurs[81]) eine besondere Bedeutung zu. Der Film offenbart sich uns ja vornehmlich durch seine optische Wirkung als Kunstwerk.

Die Arbeit des „Kameramannes" ist in erster Linie eine künstlerische und nicht nur eine technische, wie noch allenthalben angenommen wird. Aus diesem Grunde steht ihm zweifellos ein fotografisches Urheberrecht an den Aufnahmen zu[82]). Ob ihm darüber hinaus jedoch nicht auch ein (Mit-)Urheberrecht am Film[83]) zuzusprechen ist — was allerdings nur von Fall zu Fall ermittelt werden kann —, muß untersucht werden.

Die Tätigkeit des Operateurs erschöpft sich keineswegs im bloßen Abfotografieren der einzelnen Objekte. Es handelt sich nicht um eine mehr oder minder undurchdachte, einfache Wiedergabe der aufzunehmenden Gegenstände, sondern um wohlüberlegte Bildfolgen und Arrangements — allerdings unter Einsatz der Mittel der Fotografie, deren vollendete Verwendung schöpferische Begabung und Intuition erfordern.

Gerade die eigenartige Atmosphäre der Filmwirklichkeit wird größtenteils erst durch die besondere, eigene Ideen voraussetzende Bildgestaltung erreicht[84]). Eröffnen sich doch z. B. durch die neuesten Spitzenerzeugnisse des Films — den Naturfarbenfilm und den plastischen Film[85]) — besonders in fotografisch-künstlerischer Richtung ungeahnte kunstschöpferische Möglichkeiten.

Dem Operateur generell ein Urheberrecht abzusprechen, hieße seine oftmals filmgestaltende Tätigkeit einfach verleugnen. Es ist zu engherzig im „Kameramann" nur den Fotografen und Techniker sehen zu wollen. Freilich wird seine Arbeit von der des Regisseurs nicht

---

80) Siehe jedoch v. Boehmer-Reitz S. 146.

81) Näheres bei v. Boehmer-Reitz S. 161 ff.

82) Dieses geht allerdings infolge der vertraglichen Abmachungen regelmäßig auf den Unternehmer über. Vgl. v. Boehmer-Reitz S. 163; Sprenkmann S. 100.

83) Bejahend Fagg S. 21; Friedemann in UFITA I S. 558. (Das Urheberrecht des Operateurs hängt im Einzelfalle von der Art seiner Mitwirkung ab.) Ablehnend: Schilling S. 36 f; Schumann S. 94 f; Sprenkmann S. 30; Goldbaum (Urheb.) S. 45.

84) Dies haben sehr eindringlich vor allem die Luis-Trenker-Filme bewiesen. Vgl. auch Kopsch, GRUR 1937, S. 334.

85) Der gegenwärtige, in dieser Hinsicht außerordentlich fortgeschrittene Stand der Technik kann hier nicht dargestellt werden.

zu trennen sein, weil beide in ganz besonderem Maße Hand in Hand arbeiten müssen. Trotzdem ist vieles dem künstlerischen Verständnis des Operateurs überlassen, wie die Auffindung der technischen und künstlerischen Möglichkeiten gewisser Aufnahmefolgen, Nah-, Weit- und Großaufnahmen usw. Besonders auf der Ausnutzung und Auffindung außerordentlich wirkungsvoller Aufnahmemöglichkeiten und überaus großartiger oder seelisch erschütternder Bildhaftigkeit beruht z. T. die Wettbewerbsfähigkeit des Films gegenüber der Bühne. Erwähnt seien hier auch die Trickaufnahmen, die dem schöpferischen Können des Kameramannes wohl allein zu verdanken sind[86]. — Schilling[87]) hat daher Unrecht, wenn er dem „Operateur" mit Rücksicht auf seine bloß „nachschaffende" Tätigkeit ein Urheberrecht am ganzen Tonfilm als Werk der Literatur abspricht. Schilling meint, der Operateur könne wohl Künstler sein und er habe deshalb vielleicht ein Urheberrecht am einzelnen Bild, am Tonfilm als solchem stehe ihm aber ein Urheberrecht nicht zu. Dem muß nach unseren obigen Darlegungen widersprochen werden. Es ist nicht einzusehen, warum eine hervorragende „künstlerisch nachschaffende" Tätigkeit nicht schöpferisch sein kann[88][89]. Ein absoluter Gegensatz zwischen schöpferischer und künstlerisch nachschaffender Tätigkeit ist aus dem Gesetz nicht ersichtlich.

Als Ergebnis ist also festzustellen, daß auch die Arbeit des Operateurs eine eigene geistige Schöpfung darstellen kann; ist sie schöpferisch, so erwirbt auch der Operateur ein (Mit-)Urheberrecht am Film[90].

Ob die Schauspieler in den Kreis der Filmurheber mit einzubeziehen sind, ist zweifelhaft und wird zumeist bestritten, weil sie nur eine „nachschaffende", aber keine „schöpferische" Tätigkeit entfalten. Deshalb müsse die künstlerische Leistung des Schauspielers grundsätzlich als filmurheberrechtlich unerheblich bezeichnet werden[91].

---

86) Siehe v. Boehmer-Reitz S. 160 f.

87) Schilling S. 36 ff.

88) Siehe hierzu Pfennigs Ausführungen in Ztschr. d. Akad. f. D. Recht 1935, S. 829.

89) Schilling kommt auf Grund dieser grundsätzlich fehlerhaften Begriffsgegenüberstellung in allen seinen Folgerungen zu fehlerhaften Ergebnissen. (Sch. a. a. O., §§ 12 u. 13, S. 33 ff.)

90) Über die schöpferische Leistung des Kameramannes siehe auch Kopsch, GRUR 1937, S. 331 ff, insbes. S. 333 in den Bemerkungen über den Film: „Die Kopfjäger von Borneo".

91) Gegen die Anerkennung eines Urheberrechts des Schauspielers: v. Boehmer-Reitz S. 154 f; Schilling S. 35 f; Schumann S. 85 ff; Sprenkmann S. 23 ff. In diesem Sinne auch Goldbaum (Urheb.) S. 44 f. Anderer Ansicht: Fagg S. 18 ff; Friedemann in UFITA I S. 557.

Dem kann aber nur bedingt zugestimmt werden. Mit Recht ist allerdings darauf hingewiesen worden, daß sich in den meisten Fällen die Leistung des Schauspielers nicht als „eigentümliche Formung von etwas Ungeformtem“ [92]) darstellt, sondern nur als eigenpersönliche Formung von etwas bereits Geformtem, nämlich dem schon existenten Geisteserzeugnisse.

Ausnahmen hiervon sind jedoch unbedingt anzuerkennen; das oben gefällte Urteil der meisten Schriftsteller ist deshalb in seiner Allgemeinheit viel zu radikal und daher ungenau.

Im filmischen Schaffen eröffnen sich gerade dem Darsteller oftmals Möglichkeiten zu eigenschöpferischer Tätigkeit, ganz anders als etwa auf der Bühne. Wenn der Filmschauspieler, wie man sagt, nur „nachschafft“, so kann auch in diesem Schaffen sehr wohl eine wirklich individuelle, selbstschöpferische Leistung liegen; und wenn er in diesem Vollbringen schöpferisch gestaltend an der Entstehung des Filmwerkes unmittelbar Anteil nimmt, so gebührt ihm auch ein (Mit-) Urheberrecht an dieser Schöpfung [93]) [94]).

Gerade beim Film wird man also vielfach wohl nicht nur von einem bloßen unschöpferischen Nachschaffen der Ideen des Drehbuchverfassers und des Spielleiters durch den Schauspieler sprechen können. Wie oben ausgeführt wurde, ist das Drehbuch im Gegensatz zu einer Bühnendichtung für die Filmherstellung sozusagen nur Rohstoff. Es dürfte daher allenthalben Raum sein für eigenschöpferische Gestaltung auch seitens des Schauspielers.

Die Art der Darstellung, Bewegung, Körperhaltung, das Mienenspiel sind für den Erfolg eines Filmes in ganz anderer Weise entscheidend, als das entsprechende Verhalten eines Künstlers auf der Bühne. Hier wollen wir in jedem vom Schauspieler gesprochenen Wort, in jeder Sentenz und Rede auch den Dichter und Autor miterleben, während uns im Film Manuskript- und Drehbuchverfasser wenig oder gar nicht interessieren. Damit wird gerade für den Filmschauspieler freier Raum zu freier Leistung geschaffen und die Ge-

---

[92]) Hoffmann, GRUR 1930, S. 1214.

[93]) So auch Friedemann in UFITA I S. 557 f.

[94]) Es sei nur erinnert an einen Künstler wie Emil Jannings, den Träger des nationalen Filmpreises 1937. Das Berl. Tagebl. berichtet am 2. 5. 1937 über den Film „Der Herrscher“: „Emil Jannings ist uneingeschränkt als derjenige zu betrachten, nach dessen Wunsch und Willen der ganze Film die vorliegende Form erhalten hat.“ „Er ist es, dessen Initiative, Eifer, Entschlossenheit, Erfahrenheit, Tatkraft und Gestaltungsvermögen fast alles zu verdanken ist.“ — Dieses Urteil bezieht sich nicht nur auf den Regisseur Jannings, sondern auch auf ihn als Hauptdarsteller.

samtdarstellung kann nun vom Filmschauspieler selbst in schöpferischer Weise auf die filmische Wirkung hin angelegt werden[95]. Allerdings ist auch die Schöpfung dieser Darsteller nicht in sich selbst abgeschlossen und ausschließlicher Art, sondern wesentlich beeinflußt durch die Vorschriften des Drehbuchs, durch die Anregungen der Mitspieler und die Anweisungen des Spielleiters. Das ändert aber an dem Gesagten nichts.

Neben den bisher genannten Personen wirken u. a. noch mit: der Architekt, der Tonmeister, der Maskenbildner, der Kostümzeichner und der Schneider[96]. Auch diese Personen sind, wenn auch nicht stets und ausnahmslos, künstlerisch an der Herstellung des Films beteiligt.

So sind die Bauten des Architekten oftmals von größter, ja in Einzelheiten bisweilen von entscheidender Bedeutung für den „Rahmen" und das Gelingen des Films, z. B. besonders bei technischen oder historischen Bauwerken, aber auch bei Trickbauten und ähnlichen Fällen[97]. Hinsichtlich seiner künstlerischen Schöpfungen hat der Architekt zumeist ein Urheberrecht an seinen Entwürfen und künstlerischen Zeichnungen usw., was wohl selbstverständlich ist, nicht aber ein solches am Film im Ganzen[98]. Denn er leistet für das Ganze nur einen Beitrag, der nicht als filmischer Schöpfungsakt, als eigentlicher Filmschaffensakt bezeichnet werden kann.

Dann der Tonmeister: Er ist derjenige, der den akustischen Teil des Films dem menschlichen Ohr überhaupt erst wohlgefällig macht. Seine Tätigkeit bezüglich des akustischen Teils des Films ist an sich zwar ähnlich zu bewerten, wie die des Kameramannes bezüglich des optischen Teils[99]. Dennoch reicht seine Leistung im Gegensatz zu der des Kameramannes, wie wir sie oben[100] auffaßten, nicht zur

---

95) Eine Bestätigung für die hier vorgetragene Ansicht dürfte die jüngst erfolgte Berufung von Künstlern (Regisseuren und Schauspielern) in die Aufsichtsräte unserer großen Filmgesellschaften (Ufa und Tobis) liefern. Sie ist deshalb erfolgt, damit Gewähr dafür geleistet ist, daß ein von Künstlern geschaffener Film auch ein künstlerisches Gesicht hat! Regisseure und Schauspieler sollen dadurch in die Lage gesetzt sein, in erhöhtem Maße ihre „schöpferische Gestaltungskraft" einzusetzen für die Zukunft des deutschen Filmkunstwerkes.

96) Im allgemeinen Cutter genannt.

97) Näheres bei v. Boehmer-Reitz S. 163 ff.

98) Gleicher Meinung: Schilling S. 37 N. 109; Schumann S. 94; Sprenkmann S. 30. Dem Sinne nach auch Goldmann (Urheb.) S. 44 f. — Anderer Ansicht: Friedemann in UFITA I S. 557, ohne überzeugende Argumente.

99) v. Boehmer-Reitz S. 166.

100) S. 41 f.

Anerkennung eines Urheberrechts aus; er ist nur nachschaffender Mensch[101]) in dem landläufigen Sinne eines unschöpferischen Künstlers.

Die urheberrechtliche Stellung der Maskenbildner, Kulissenmaler und Kostümzeichner gleicht der des Architekten. Die selbständigen Beiträge, die diese Künstler leisten, sind ihnen natürlich als solche urheberrechtlich geschützt, verschaffen ihnen aber keine urheberrechtliche Stellung am Film als einheitlicher Schöpfung[102]).

Das Filmwerk als Ganzes erhält schließlich seine endgültige Form erst durch den Schnitt[103]). Von ihm hängt unter Umständen der Erfolg eines Films ab, weil vielfach nur der richtige Schnitt den Film wirklich zum Kunstwerk macht[104]): Es ist ja das Wesen eines jeden Kunstwerks, daß es unter Fortlassung alles Überflüssigen den Sinngehalt einer Idee in vollendet klarer Form verkörpert. — Dennoch kann bei dieser Tätigkeit, von Ausnahmen abgesehen, nicht von einem Urheberschaffen im Sinne des gesetzlich geregelten Urheberrechts gesprochen werden. Der Schneider ist im wesentlichen nur Techniker und, wenn seine Arbeit einmal künstlerische Qualitäten aufweist, so schafft er durch den Schnitt doch niemals ein neues Kunstwerk, er begrenzt vielmehr, genau genommen, ein bereits vorhandenes. Darum soll von der Technik keineswegs in geringschätziger Weise die Rede sein, ihre Bedeutung und Wichtigkeit für den Film als Ganzes steht außer Zweifel[105]), ebenso die Tatsache, daß auch technische Gestaltung sich mit künstlerischer Leistung im Einzelfall paaren kann. Aber eine Geistesschöpfung im Sinne eines urheberrechtlichen Schaffensaktes liegt beim Schnitt nicht vor, da der Cutter gar nicht in der Lage ist, den an sich bereits fertigen Film noch zu formen und kunstschöpferisch zu gestalten[106]). Er scheidet daher hier aus[107]).

---

101) Sprenkmann S. 30; Schilling S. 37.

102) Zutreffend: Schilling S. 37.

103) Über die Tätigkeit des Cutters vgl. Schilling Nr. 9 S. 32.

104) Hoffmann (Entwurf) S. 33.

105) Vgl. hierzu die treffenden Bemerkungen bei Kopsch, GRUR 1937, S. 334 oben.

106) So Schumann S. 95; Schilling S. 37; Sprenkmann S. 30.

107) Unscharf Kopsch a. a. O., der die Technik als Voraussetzung der Kunstschöpfung mit dieser verwechselt. Nicht jeder, der die Vorbedingungen eines Kunstwerkes schafft, ist deshalb bereits Schöpfer des mit Hilfe dieser Technik Geschaffenen. Ein Michelangelo war es; der Erfinder des Hammerklaviers, ohne das Beethoven nichts vermocht hätte, war es nicht. Verfehlt daher Fagg, S. 20, der überdies noch das Schneiden der Regietätigkeit zuweist. Richtig Schilling S. 37.

Abgesehen vom Filmunternehmer ist endlich noch der Produktionsleiter als Filmperson zu erwähnen[108]). Sein Arbeitsbereich liegt gleichzeitig auf wirtschaftlichem wie auf künstlerischem Gebiete. Er hat die Kostenvoranschläge auszuarbeiten und die Gesamtproduktion zu überwachen. Dazu gehört auch die Wahl von Filmstoffen, sowie die Entscheidung in Personalfragen. Wenn der Produktionsleiter auch bisweilen beratende Tätigkeit hinsichtlich aller Produktionsfragen ausübt, so kann doch von einem urheberrechtlichen Schaffen in seiner Person nicht gesprochen werden[109]). Sollte er jedoch im Einzelfall schöpferisch am Herstellungsvorgang beteiligt sein, so würde ihm ein (Mit-)Urheberrecht am Film selbstverständlich zustehen.

c) Der Filmunternehmer als Urheber[110]).

Die im vorigen Abschnitt gegebenen Ausführungen hinsichtlich der am Filmschaffen Beteiligten werden im wesentlichen auch in Zukunft von gleicher Bedeutung sein, da die heutige Lage des Films sich bereits so verfestigt hat, daß hier mit grundstürzenden Änderungen nicht zu rechnen ist. Der nun zu erörternde lebhafte Meinungsstreit über das originäre Urheberrecht des Unternehmers ist dagegen ganz anderer Art, weil die Stellung des Unternehmers zum Gesamtschaffensakt des Films wesentlich verschieden ist von der Stellung der oben bezeichneten Personengruppen. Wenn nun trotz der Wichtigkeit dieser Filmperson für das Urheberrecht hier nur ein knapper Überblick über die in Schrifttum und Praxis vertretenen Auffassungen gegeben werden soll, so findet das seinen Grund darin, daß für die Zukunft Zweifel am Vorliegen eines mit den uns bekannten Urheberrechten gar nicht vergleichbaren und völlig selbständigen absoluten Rechts, nämlich des ausschließlichen „Filmverwertungsrechts" des Unternehmers, nicht mehr bestehen können. Der bisherige Meinungsstreit über dieses Urheberrecht des Unternehmers

---

108) Über seinen Tätigkeitsbereich vgl. v. Boehmer-Reitz S. 143 f.

109) Schilling S. 39. Vgl. jedoch RAG 402/30. (Siehe auch S. 46 N. 110.)

110) Die Rechtsprechung entwickelte den Grundsatz, daß (im Zweifel) dem Filmhersteller das Urheberrecht am Film zustehe. RGZ 107/62. (Siehe dazu Lehnich in UFITA X S. 9.) Vgl. auch Urteil des RAG vom 25. 3. 1931. (402/30): „Der fertiggestellte Tonfilm stellt eine einheitliche Neuschöpfung dar, die einen selbständigen, urheberrechtlichen Schutz genießen kann. Dieser Schutz steht dem Hersteller zu, falls er eine physische Einzelperson ist, und dem die Herstellung leitenden Angestellten, falls die Herstellung seitens einer juristischen Person erfolgt." (JW 1932, S. 1911 ff.)

ging von Voraussetzungen aus, die für die künftige gesetzliche Regelung nicht mehr von Bedeutung sein können; daher darf eine kurze Einführung in das reichhaltige Schrifttum trotz der Bedeutung, die diesem Problem bisher zukam, genügen [111]).

Einleitend muß zunächst zum Problem des Urheberrechts des Unternehmers in seiner Eigenschaft als Filmhersteller festgestellt werden, daß im Schrifttum die Frage nach einem originären Unternehmer-Urheberrecht fast ausschließlich nach urheberrechtlichen Grundsätzen beurteilt worden ist. Denn es ist dort in Übereinstimmung mit der herrschenden Meinung fast stets die Ansicht vertreten worden, daß der Film als Geisteswerk im Sinne des Urheberrechts anzusehen ist und nicht etwa nur als Industrieerzeugnis, an dem dem Hersteller lediglich ein gewerbliches Eigentums- oder Nutzungsrecht erwächst [112]). Auch die neueren Versuche einer Synthese (Elster) sind mißlungen [113]).

Die Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers wäre an sich geeignet, manche Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen und klarere Verhältnisse zu schaffen. Sie könnte von der Praxis aber nur dann angenommen werden, wenn sie sich so eindeutig und überzeugend begründen ließe, daß keine ernsthaften Bedenken gegen sie bestünden. Dieser Gesichtspunkt ist insbesondere bei der Würdigung von der Filmrechtsprechung zu beachten, da diese sich ja letzten Endes stets auf das Gesetz stützen muß.

---

[111]) a) Für ein originäres Urheberrecht des Unternehmers treten ein: v. Boehmer-Reitz S. 109 ff (111, 113); Goldbaum (Urheb.) S. 43 ff; Hoffmann, JW 1928, S. 1188; Hoffmann (Entwurf) S. 32 ff; Hoffmann, RBÜ S. 222; Schlechtriem, JW 1933, S. 1870, sowie die S. 50 A. 125 Genannten. Ebenfalls bejahend, wenn das Werk auf seine, des Unternehmers, Bestellung und Initiative hin geschaffen wurde, Dienstag-Elster S. 110.

b) Gegen ein originäres Urheberrecht des Unternehmers sind: Allfeld (LUG) S. 67; Bull, GRUR 1934, S. 567 ff; Bull in Ztschr. d. Akad. D. R. 1935, S. 839; v. Erffa, GRUR 1926, S. 413 ff; Fagg S. 36; Marwitz-Möhring zu § 2 A. 5; J. Koch in UFITA VII S. 259 ff; Schilling § 14; Schumann S. 65 ff. Grundsätzlich insbesondere auch Elster u. a. in GRUR 1935, S. 703 ff und GRUR 1936, S. 463.

[112]) Siehe hierzu auch S. 25, 59. Bull in Ztschr. d. Akad. f. d. D. R. 1935 S. 837 ff.

[113]) Grundlegende Ausführungen hierüber siehe bei Elster in Ztschr. d. Akad. f. D. R. 1936, S. 231, III; sein Versuch, aus den Gedankengängen de Boors (Gemeinschaftsschöpfung), Pfennigs (Atomisierung des Urheberrechts), Roebers (Sachproblem) und Bulls (Werk oder Ware) ein einheitliches gewerbliches, verlagsähnliches Recht auf dem Grunde einer Leistung zu konstruieren, kann — zumal vom Standpunkt heutigen Rechtsdenkens aus betrachtet — nicht als gelungen bezeichnet werden. Der Filmrechtsausschuß (siehe unten S. 60 ff) ist auch derartigen Konstruktionen nicht nachgegangen.

Untersucht man die einzelnen Auffassungen über die Lehre vom originären Urheberrecht des Filmherstellers gerade unter diesem Gesichtspunkt, so gelangt man leider zu der Feststellung, daß keine Lehre diesen Anforderungen genügt.

Nach der Kohlerschen Theorie von der Stellvertretung sollen die Herstellungsbeteiligten lediglich in Stellvertretung des Unternehmers handeln[114]. Die Annahme einer solchen Stellvertretung (im Sinne der §§ 164 ff BGB) ist im Urheberrecht aber nicht vertretbar. Denn es handelt sich bei der Schöpfung eines Geisteswerkes um einen Realakt höchstpersönlicher Art, nicht aber um Rechtsgeschäfte und Rechtshandlungen[115]. Und selbst wenn man Kohler zugeben wollte, daß man eine Stellvertretung im weiteren Sinne, etwa analog der Besitzstellvertretung, annehmen könne, so ist auch dies im Urheberrecht mit Rücksicht auf die höchstpersönliche Natur des Einzelrechts untragbar. Schließlich geht die Ansicht fehl, weil in der Filmpraxis die zahlreich Beteiligten niemals als Stellvertreter des Filmunternehmers tätig werden und tätig werden wollen.

Verschiedentlich ist sodann ein Urheberrecht des Unternehmers damit begründet worden, daß unter allen anderen an der Herstellung eines Films Beteiligten kein Urheber im Rechtssinne zu ersehen sei, denn weder Regisseur noch Kameramann oder Schauspieler und dergleichen mehr kämen für ein Urheberrecht am Film im Ganzen in Frage[116].

Zur Begründung dieser Behauptung stützt man sich u. a. auf eine Analogie zu den §§ 3, 4 LUG[117]. Gemäß der in diesen Vorschriften zum Ausdruck kommenden Unabhängigkeit des juristischen Urheberbegriffs von der schöpferisch-künstlerischen Einzelleistung soll hiernach die Tätigkeit des Filmherstellers als eine Art geistiger Sammeltätigkeit von urheberrechtlichem Gepräge, ähnlich der in § 4 LUG vorausgesetzten, aufgefaßt werden. Dies erscheint aber reichlich gekünstelt. Dieser Meinung wird vor allem mit Recht entgegengehalten, daß die erwähnten Paragraphen Ausnahmevorschriften darstellen, die einer ausdehnenden Auslegung nicht fähig seien[118], und daß es sich bei der Herstellung eines Films nicht um die Zusammenfassung

---

[114]) Kohler (Urheb.) S. 228 f.

[115]) Marwitz-Möhring S. 41, 78; Allfeld (LUG) S. 68; Friedemann in UFITA I S. 559.

[116]) Erlanger, GRUR 1930, S. 391 ff. Früher: Goldbaum (Urheb.) S. 43 ff. Vgl. dazu Roeber in UFITA IV S. 297 f.

[117]) Goldbaum a. a. O.; v. Zelewski S. 46 ff. Siehe dazu auch Friedemann in UFITA I S. 560, sowie Sprenkmann S. 34.

[118]) So Roeber (Ref.) S. 38 und Friedemann a. a. O.

mehrerer abgeschlossener Beiträge zu einem Sammelwerk handele, sondern um die Herstellung einer neuen Einheit aus verschiedenartigen Einzelleistungen[119]. Wir möchten hinzufügen, daß überdies der Fall einer Analogie hier gar nicht vorliegt, denn es ist ja anerkannten Rechtes, daß es sich bei der Analogie um einen Fall ergänzender Rechtsfindung handelt, die überall da einzusetzen hat, wo eine Gesetzeslücke besteht. In einem solchen Fall soll wegen innerer Gleichheit des zu regelnden Falles mit dem gesetzlich geregelten Tatbestand der im Gesetz zum Ausdruck gekommene Gedanke weiterentwickelt und das Gesetz in der Richtung der vorliegenden Norm fortgebildet werden[120]. Davon kann aber gerade in unserem Fall keine Rede sein, da, worin sich die Wissenschaft des Urheberrechts heute im wesentlichen einig zeigt, die Stellung des Filmherstellers der der übrigen Urheberrechtsträger gegenüber wesensverschieden, nicht aber wesensgleich aufzufassen ist; es ist also für eine Analogie gar kein Raum.

Ferner ist zur Rechtfertigung der Lehre vom originären Urheberrecht des Unternehmers die Analogie zur Angestelltenerfindung, und zwar mit verschiedenen Begründungen herangezogen worden[121]. Man kann zugeben, daß die Verhältnisse bei der Filmproduktion ähnlich gelagert sind, wie bei der Angestelltenerfindung, sodaß man in der Tat versucht ist, Parallelen zum Patentrecht zu ziehen, namentlich wenn der Film durch festangestellte Personen eines Filmunternehmers oder auf Bestellung des Herstellers geschaffen worden ist[122]. Juristisch ist diese Analogie aber untragbar und von der herrschenden Lehre zutreffend abgelehnt worden[123]. Die Wesensverschiedenheiten des Urheber- und des Patentrechts lassen eine derartige Rechtsfortbildung nicht zu, mögen die arbeitsrechtlichen Verhältnisse, rein tatsächlich beurteilt, auch so gleichartig gelagert sein, wie dies behauptet wird. Allein schon aus dem starken persönlichkeitsrechtlichen Gehalt des Urheberrechts ergibt sich, daß die Bindungen

---

119) Schilling S. 42.

120) Enneccerus-Nipperdey Bd. I 1 § 53, II.

121) Wertheimer, JW 1922, S. 1182; v. Boehmer-Reitz S. 111 f; Erlanger, GRUR 1930, S. 391 ff; Dienstag-Elster S. 109 f. Vgl. jedoch v. Zelewski S. 45. Ferner Schumann S. 13 ff.

122) Es mag übrigens darauf hingewiesen werden, daß im Patentrecht neuerdings überwiegend die Auffassung vertreten wird, daß bei der Betriebserfindung der Erwerb des Erfinderrechts in der Person des Dritten auch nur derivativ zur Entstehung gelangt. Literaturnachweis bei Sprenkmann S. 36 N. 1.

123) Sprenkmann S. 35 ff; Schumann S. 13 ff; Friedemann in UFITA I S. 559; Marwitz-Möhring S. 41 u. a.

und Beziehungen des Urhebers zu seinem Werk bedeutend größer sind als die des Erfinders zu seiner Erfindung[124]. Sodann kommt das Urheberrecht bereits mit dem individuellen Entstehungsakt der Schöpfung zustande, das Patentrecht hingegen erlangt seine volle Auswirkung erst durch staatliche Verleihung. Endlich weist die Betriebserfindung einen sozialrechtlichen Einschlag auf, der für das Urheberrecht — jedenfalls nach heutiger Auffassung — gar nicht in Betracht kommen kann. Aus allen diesen Gründen ist die Analogielehre daher abzulehnen.

Ganz besonders in jüngster Zeit[125] hat man sich in zunehmendem Maße für ein originäres Unternehmerurheberrecht eingesetzt als der praktisch allein möglichen Lösung. Seine Anerkennung — so lehrt man — sei aus praktischer Notwendigkeit heraus geboten. Man dürfe sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß im Film ein Geisteswerk entstanden sei, das „von einer Vielzahl von Einzelnen erbracht werde, aber nur dadurch geschaffen werden konnte, daß die Gemeinschaft der Schaffenden von einem Einzelnen organisiert und geleitet worden ist. Erst diese zusammenfassende und leitende Tätigkeit läßt das Werk entstehen, ohne diesen Einen würde somit das Wirken der Vielzahl niemals zum Werke werden"[126].

Diesen Gedankengängen kann nicht zugestimmt werden, weil man nicht vom Grundsatz der Schaffenswahrheit abweichen darf. Mit ihm ist es unvereinbar, einer Person ein originäres Urheberrecht zuzuerkennen auf Grund von originären geistigen Schaffensakten ganz anderer Personen, die durch den kollektiven Arbeitsprozeß mit vollem Einsatz ihrer Schöpferpersönlichkeit ein neues Werk schaffen. Hier kann lediglich die Erkenntnis weiterhelfen, daß das Unternehmerrecht nur auf einer ganz anderen Ebene zur Entstehung gelangen kann als die Urheberrechte, die die sonst an der Filmschaffung beteiligten Personen erwerben; sein Recht muß daher einen anderen Charakter tragen als das uns bekannte Urheberrecht der Einzelperson. Daß auf diesem Wege die Lösung liegt, werden die späteren Ausführungen zeigen.

---

[124]) An dieser grundsätzlichen Verschiedenheit ändert auch der jetzt bestehende Schutz der Erfinderehre nichts, dem in der Erfinderbenennung Ausdruck verliehen wird (§ 26 VI PatG).

[125]) Pfennig in Zeitschr. d. Akad. f. D. R. 1935 S. 826 ff; de Boor, ebenda S. 830 ff; Roeber, ebenda S. 832 ff. Schlechtriem kommt (ebenda, 1936, S. 713 ff) den neuen Gedanken des Entwurfs schon nahe. Roeber in UFITA IX S. 14 f; Kopsch, ebenda S. 110; Ruczkowski, ebenda S. 168; Hoffmann (Festschr.) S. 252. Im Ergebnis auch Müller-Eisert (Grundbegriffe) S. 318.

[126]) Hoffmann a. a. O. S. 252.

Die Lehre vom originären Urheberrecht des Herstellers ist, was nicht vergessen werden darf, hauptsächlich praktischen Erwägungen zufolge, aufgegriffen worden. Die Filmwirtschaft wollte die Verwertung des Films nicht behindert wissen durch alle möglichen Ansprüche anderer Personen, da dies kapitalistische Katastrophen im Gefolge haben mußte; eine Forderung also, die besonders im Interesse der Volksgemeinschaft und der Volkswirtschaft durchaus zu begrüßen ist. Welche Vorteile hat es doch, wenn von Anfang an für alle an der Filmproduktion beteiligten Faktoren eindeutig feststeht, daß nur eine einzige Person[127]), der Unternehmer, stets und in ganzem Umfange berechtigt ist, alle aus dem hergestellten Film sich ergebenden Rechte auszuüben. So bestechend diese Lösung, praktisch gesehen, ist, sie läßt sich eben ernstlich juristisch nicht halten[128]), weil sie dem Prinzip der Wahrhaftigkeit des Werkschaffens und damit den Grundsätzen unseres Urheberrechts widerspricht, dogmatisch nicht haltbar ist, zumeist aus kapitalistischen Interessenabwägungen dem „Unternehmer" als solchem ein originäres Urheberrecht verschaffen will und daher alles in allem eine offensichtliche Mißachtung geistiger Leistung im Vergleich zur Pflege von Vermögensinteressen darstellen würde[129])[130]).

Ohne Bruch mit der Vergangenheit ist eben das erstrebte Ziel nicht zu erreichen.

Aus den oben angestellten Erörterungen über die Ermittlung des tatsächlichen Filmurhebers ergibt sich, daß mit Hilfe der sog. Kategorienmethodik eine einwandfreie Lösung des Filmurheberrechtsproblems in rechtlicher Beziehung ebensowenig zu erzielen ist, wie mit Hilfe der einfachen Konstatierung eines originären Unternehmerurheberrechts. Es bleibt demnach nur der Weg der grundlegenden Rechtserneuerung übrig.

---

[127]) Eine gerade entgegengesetzte Ansicht wollte im künstlerischen Schaffenskollektiv den Urheber des Films sehen (Pulverisierung des Urheberrechts). Vgl. Roeber in UFITA IX S. 14.

[128]) Siehe dazu auch Elster, GRUR 1936, S. 463.

[129]) So auch J. Koch in UFITA VII S. 266.

[130]) Daß im Gegensatz hierzu der Hersteller wirklich geistig-schöpferischen Anteil an der Filmgestaltung im Einzelfall nehmen kann, ist selbstverständlich. In diesem Falle steht er den anderen eigenschöpferischen Filmschaffenden natürlich gleich und erwirbt ein (Mit-)Urheberrecht am Film (ebenso J. Koch in UFITA VII S. 263; Elster, GRUR 1936, S. 464; Sprenkmann S. 39). Bei Unternehmern, die juristische Personen sind, ist die Möglichkeit schöpferischer Mitarbeit allerdings nicht gegeben (J. Koch a. a. O. S. 264). — Mit unserem Problem hat das aber nichts zu tun.

d) Die Handhabung der Filmpraxis.

Es soll nun noch kurz erörtert werden, wie die Praxis die bestehenden Schwierigkeiten zu überwinden und ihrer Herr zu werden versucht hat. Wie stets in Fällen lückenhafter Gesetzgebung und unbefriedigender theoretischer Lösungen wählte man den Weg, der am besten geeignet war, das Problem zu umgehen, nämlich die vertragsmäßige Übertragung der Urheberrechte.

„Heute übertragen gewöhnlich alle diese Personen (nämlich die Filmschaffenden) ihr gesamtes (auch nur etwaiges) Urheberrecht auf die Unternehmerfirma von vornherein, und damit werden die praktischen Fragen verhältnismäßig einfach erledigt.“ [131] [132]

In der Tat lassen sich die Unternehmer — zum Teil sogar formularmäßig [133] — alle etwa möglichen Urheberrechte der an der Filmschöpfung Mitwirkenden übertragen. Daß die Urheberrechte, die vertragsmäßig übertragen werden, im allgemeinen zur Zeit der Abtretung noch gar nicht vorhanden sind, ist nicht von Bedeutung. Derartige Verträge auf Übertragung nur möglicher, zukünftiger Urheberrechte sind allgemein als zulässig erachtet worden [134].

In welchem Umfange aber das Urheberrecht übertragbar [135] ist bzw. ob einer Übertragbarkeit in vollem Umfange nicht Schranken aus dem Wesen dieses Rechts entgegenstehen, hat seit jeher zu Zweifeln Anlaß gegeben [136].

Diese Frage kann im Rahmen der vorliegenden Abhandlung nur gestreift werden; sie hängt mit der eigentümlichen Wesensbeschaffenheit des Urheberrechts zusammen, die an anderer Stelle [137] ausführlich behandelt worden ist. Das persönlichkeitsrechtliche Moment insbesondere ist es, daß der Übertragbarkeit des Urheberrechts seitens

---

[131] Heymann (Festschr.) S. 120.

[132] „Verhältnismäßig einfach! Aber nicht ebenso gut und richtig!“ fügt Elster zutreffend hinzu (UFITA X S. 33 N. 17; vgl. auch seine dortigen Ausführungen und Text).

[133] De Boor (Festschr.) S. 240.

[134] Allfeld (LUG) S. 105; Marwitz-Möhring S. 78 N. 15 (Marwitz-Möhring sehen derartige Abtretungen als Vorverträge an, die den Urheber verpflichten, sein Recht nach der Fertigstellung des Werkes zu übertragen). Koehne in UFITA IV S. 496; Schilling S. 67 und Schlechtriem, JW 1933, S. 1870. Vgl. auch Hoffmann (Festschr.) S. 260.

[135] Wenn hier von Übertragung des Urheberrechts gesprochen wird, so ist damit — in Übereinstimmung mit der für das geltende Recht wohl herrschenden Anschauung — die Übertragung der Substanz nach, nicht aber der Ausübung nach gemeint. Vgl. Allfeld (LUG) zu § 8 N. 7.

[136] Laut Gesetzesvorschrift ist das Urheberrecht gemäß § 8 III LUG unbeschränkt übertragbar.

[137] Siehe oben S. 13 ff.

des Autors auf einen anderen, fremden Rechtsträger eigentlich im Wege steht. In Berücksichtigung dieser Erkenntnis kam denn auch vor allem die dualistische Lehre[138] dazu, das ideelle Recht für unübertragbar, das materielle dagegen für übertragbar zu erklären[139]. Diese Auffassung ist von der herrschenden Lehre mit Recht abgelehnt worden[140]. Wenn auch Bedenken grundsätzlicher Art gegen eine volle Übertragbarkeit des Urheberrechts bestehen, so hat man sich dennoch für das geltende Recht[141] auf den Standpunkt gestellt, daß das Urheberrecht in ganzem Umfange, also einschließlich des Urheberpersönlichkeitsrechts, übertragbar ist[142].

Demgemäß würden sich für die in der Filmpraxis gehandhabte Übung der Abtretung der Urheberrechte auf den Filmunternehmer rechtliche Schwierigkeiten nicht ergeben: Dem Unternehmer fließen auf Grund der Übertragung alle Befugnisse der Urheber zu.

Hat damit aber der Erwerber nicht viel mehr an Rechten erhalten, als er selbst und seine Vertragspartner in Wirklichkeit gewollt haben? Zweifellos! Eine derartig umfassende Übertragung von Rechten ist an sich weder in praxi beabsichtigt noch tunlich. Der Unternehmer will und soll doch lediglich das vorhandene Geisteserzeugnis verwerten. Dazu benötigt er aber nur die für den Verwertungsvorgang wichtigen Berechtigungen, nicht aber die übrigen, dem Urheberrecht entfließenden Befugnisse, also vor allem gewisse persönlichkeitsrechtliche Befugnisse. Da bei dieser Praxis der Autor die persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse auf Grund der Übertragung selbst geltend zu machen nicht mehr in der Lage ist, fragt es sich, ob nun der Unternehmer — entsprechend seiner Berechtigung — zu ihrer Geltendmachung etwa verpflichtet wäre, d. h. ob er sich nunmehr für den Schutz der persönlichen Belange des Urhebers einsetzen müßte. Heute, vom Standpunkt nationalsozialistischer Weltanschauung aus, wäre

---

138) Vgl. oben S. 14.

139) Welche Folgen sich daraus ergeben, ist offensichtlich. Kopsch führt diese „Quintessenz der dualistischen Lehre“ glänzend ad absurdum (Festschr. S. 269, insbes. S. 277 f).

140) Siehe oben S. 14.

141) Für die künftige Rechtsgestaltung wird übrigens die unbeschränkte Übertragbarkeit des Urheberrechts zumindest eine Einschränkung erfahren. Dahingehend äußert sich de Boor in der Festschrift S. 240: „Nach der Reform wird das deutsche Urheberrecht nicht mehr voll übertragbar sein. Da ist vor allem ... das Persönlichkeitsrecht des Urhebers, das sich in seinem vollen Inhalt erst nach der Schaffung der geltenden Gesetze entwickelt hat und das einer eigentlichen Übertragung widerstrebt.“ Vgl. dazu ferner: Kopsch, ebenda S. 269 ff (und auch GRUR 1936, S. 454 ff).

142) Vgl. dazu Hoffmann (RBÜ) S. 119.

diese Frage unbedenklich zu bejahen[143]); für das bisherige Recht wäre dies dagegen eine Frage der Vertragsauslegung.

Aus alledem ergibt sich, daß die Filmpraxis sich zu helfen gewußt hat, eine allgemein gültige rechtliche Lösung des Problems vom Urheberrecht des Unternehmers als solchen hat sie aber nicht gebracht. Wenn auch Schäden aus der Übertragung der Urheberrechte auf Dritte nicht entstanden sein mögen, vom dogmatischen Standpunkt aus ist diese Lösung unbefriedigend, weil sie dem Wesen des Urheberrechts nicht entspricht: Der Unternehmer soll ja nicht fremde Urheberrechte übertragen erhalten[144]); sondern er soll ein eigenes Verwertungsrecht für sich in Anspruch nehmen können; die Einzelurheberrechte selbst müssen bei ihren wahren Schöpfern verbleiben. Nach derzeitigem Recht ist aber in dieser Hinsicht ein Ausweg nicht zu schaffen[145]).

Als Gesamtergebnis ist also festzustellen, daß auch die in der Praxis geübte Gepflogenheit der Übertragung der etwaigen Urheberrechte der Filmschaffenden auf den Unternehmer nur eine Kompromißlösung darstellt, die sich aus rein praktischer Notwendigkeit heraus ergeben hat.

---

143) Vgl. unten S. 63 f.

144) So auch Elster in UFITA X S. 35.

145) Auch die neuerlich von Müller-Eisert ausgearbeitete Lehre, die zwischen Urheberrechten erster und zweiter Hand unterscheidet, führt aus dieser Sackgasse nicht heraus. Müller-Eisert geht vom Wertproblem des Rechts aus und differenziert das Schöpferrecht nach dem Wertgehalt: Das Urheberrecht der ersten Hand bezeichnet er als „eine geschlossene Einheit des künstlerischen und wirtschaftlichen Wertes". „Das Urheberrecht der zweiten Hand hat demgegenüber einen begrenzten Inhalt." Bei der Übertragung des Urheberrechts von der ersten auf die zweite soll es sich automatisch in seinen Wertgehalt verändern. Diese Wertabstufung des Urheberrechts zeigt nur dann einen Weg zur Lösung des oben aufgeworfenen Problems, wenn sich eine derartige Auffassung von wertverschiedenen Urheberrechten mit unseren Erkenntnissen über das Wesen des Urheberrechts und mit der hier vorgetragenen Ansicht von der Einheit desselben in Einklang bringen läßt. Elster (UFITA X S. 23 ff) weist mit Recht darauf hin, daß das nicht möglich ist. Wenn auch das Urheberrecht in der ersten Hand nach Müller-Eisert eine Einheit darstellt, so doch nicht im Ganzen betrachtet in der ersten und zweiten Hand. Dem Urheberrecht der zweiten Hand fehlt eben etwas, nämlich „der persönlichkeitsrechtliche Kern". Damit wird aber wieder eine Art Dualismus heraufbeschworen. — Mit der Philosophie Müller-Eiserts ist m. E. weder praktisch noch dogmatisch etwas gewonnen. Immerhin soll anerkannt werden, daß Müller-Eisert den Versuch unternommen hat, eine gegenwartsnahe Problemlösung zu finden (siehe besonders seine Ausführungen auf S. 318 unten). Vgl. zu dem Ganzen Müller-Eisert (Grundbegriffe) S. 295 ff, insbes. S. 30, 301 ff (315 ff) und GRUR 1935, S. 851 ff; Elster in UFITA X S. 23 ff.

IV. Teil.

Die Vorschläge des Filmrechtsausschusses zur Filmrechtsreform.

Infolge dieser durchaus mangelhaften gesetzlichen Regelung des Filmrechts und der durch sie bedingten unhaltbaren Lage[1]) ergab sich also die Notwendigkeit eines Eingreifens der gesetzgebenden Faktoren. Der am 28. Januar 1937 gegründete Filmrechtsausschuß leitete daher erneut und energisch die für eine Kodifikation notwendigen Vorarbeiten zu einer umfassenden Regelung dieser Materie ein, nachdem in früheren Jahren schon so mancher hoffnungsvolle Ansatz zu einer Um- und Neugestaltung im Nichts verlaufen war[2]).

Das Fehlgehen früherer Versuche hat allerdings — vom heutigen Standpunkt aus beurteilt — insofern keinen Schaden herbeigeführt, als eine Neuregelung, wäre sie damals erfolgt, unseren heutigen Anschauungen doch nicht mehr entsprochen haben würde. Denn die Erkenntnis, daß der Film grundsätzlich eigenen Schaffensgesetzen folgt und der Gesetzgeber die Aufgabe hat, für dieses Sondergebilde der Kunst eigene, wirklich seiner Eigenart entsprechende Rechtssätze zu formen, hatte sich vor dem Umbruch noch nicht durchgesetzt. Diese Aufgabe kann wohl nur dann erfolgreich gelöst werden, wenn man sich von allzu starrem Festhalten am Althergebrachten befreit und neue, völkischer Auffassung angepaßte Wege beschreitet, ohne dabei

---

[1]) Genau so unhaltbar war allerdings zur Zeit des Umbruchs auch die Lage im Hinblick auf die künstlerische Qualität des deutschen Filmschaffens. Inzwischen sind wir jedoch auf dem Wege zum Kunstwerk „Film" schon erheblich vorangekommen. Dennoch trifft es durchaus zu, wenn der Reichsminister Dr. Goebbels die Überzeugung zum Ausdruck brachte, daß der deutsche Film heute erst etwa da stehe, wo das deutsche Theater zur Zeit Lessings gestanden hat (Dr. Goebbels auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937).

[2]) Insbesondere Vorschläge und Entwürfe von Elster, Hoffmann (1. Entwurf), Marwitz und Goldbaum-Wolff gaben den Anstoß zum Erlaß des Regierungsentwurfs von 1932; dieser ist durch den Umbruch größtenteils gegenstandslos geworden. De Boor überarbeitete ihn daher völlig (im zweiten Teil seines Buches: „Vom Wesen des Urheberrechts", 1933). Fast gleichzeitig trat auch Hoffmann mit einem neuen Entwurf („Ein deutsches Urheberrechtsgesetz", 1933) an die Öffentlichkeit. Als letzter ist dann noch, abgesehen von einem nicht veröffentlichten amtlichen Entwurf aus dem Jahr 1934, der sog. NSJ-Entwurf (UFITA VII S. 383 ff) zu nennen, der eigentlich eine Bearbeitung von Hoffmanns zweitem Entwurf darstellt. Vgl. hierzu Pfennig in Ztschr. d. Akad. f. D. R. 1935, S. 826.

freilich unumstößliche Grundsätze unseres Rechtssystems außer acht zu lassen. So zu verfahren, bemühte sich der Filmrechtsausschuß.

Im Rahmen der Neuformung des gesamten deutschen Rechts muß natürlich auch das hier behandelte Stoffgebiet den heutigen weltanschaulichen Ideen angepaßt, dem nationalen Rechtsdenken unterworfen und so ausgestaltet werden [3]), daß es sich organisch in das kommende, einheitliche Urheberrechtsgesetz einfügt [4]).

Wie schon erwähnt wurde, ist ein Teil der das Filmrecht betreffenden Bestimmungen — zunächst in Form von Vorschlägen — bereits vorhanden. Diese Vorschläge haben ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Gedankengänge die einmütige Billigung aller Mitglieder des Filmrechtsausschusses gefunden, ein Umstand, der darauf schließen läßt, daß die gewählten Formulierungen unverändert in das künftige Gesetz übernommen werden können [5]). Die Formulierungsvorschläge sind im Rahmen eines Berichts des Vorsitzenden des Filmrechtsausschusses im Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht im 10. Bande erstmalig veröffentlicht worden [6]).

Bevor der Wortlaut der Vorschläge des Filmrechtsausschusses wiedergegeben wird, bedarf es einer kurzen Einführung in die Auffassung, die die zur Zeit national verantwortlichen Stellen und das offizielle heutige Kunstschaffen vom Film als Kunstwerk vertreten.

Der Film ist deutsches Kulturgut in ebenso ausgeprägter Weise, wie es die anderen Kunst- und Kulturgüter sind. Er ist keine Kunstliebhaberei privater Kreise oder einzelner Persönlichkeiten, die, mögen sie für das Kunstschaffen auch noch so große Bedeutung haben, diese Kunstgattung nur in eigennützigem, künstlerischem oder wirtschaftlichem Interesse pflegen und betätigen. Ebenso muß man sich durchaus darüber im Klaren sein, daß auch wirtschaftlich betrachtet der Ertrag des deutschen Filmschaffens nicht wie der Ertrag einer Ware berechnet werden kann. Der deutsche Film ist keine Ware, am allerwenigsten in nationalem Sinne, sondern er ist nationales Kunstgut, das nicht für sich allein Dasein hat und Pflege verlangt, sondern das im Interesse der gesamten Volksgemeinschaft alle beteiligten Kreise zu schöpferischem Schaffen zwingt, um ein echtes Spiegelbild deut-

---

[3]) Dementsprechend hat auch die Auslegung der Gesetze und Gesetzesbestimmungen nur gemäß den Grundgedanken nationalsozialistischer Weltanschauung zu erfolgen. Dieser Grundsatz ist bindend und ausdrücklich in § 1 des Steueranpassungsgesetzes vom 16. Okt. 1934 niedergelegt worden.

[4]) Siehe dazu oben S. 17 N. 47.

[5]) Vgl. hierzu Lehnich in UFITA X S. 5.

[6]) UFITA X S. 1 ff.

schen Wesens zu werden. Zur Erreichung dieses Zieles wird den Filmschaffenden im Rahmen aller staatlichen und privaten Möglichkeiten jedwede Unterstützung zuteil. Darum hat auch das Dritte Reich einen berufsständischen Aufbau[7]) geschaffen, der im Dienste dieser großen Aufgabe ein Vorbild für das gesamte künstlerische Schaffen unseres Volkes bilden soll. Unverkennbar hat unter dem Schutz staatlicher Kunstlenkung der nationale deutsche Film bereits bedeutsame Fortschritte gemacht. Er ist — auch im Ausland — allgemein im Vordringen begriffen, weil man zur Überzeugung gelangt ist, daß kaum ein anderes Kunstgut so unmittelbar und vollwertig mit dem Leben und nationalen Geschehen eines großen Volkes Bekanntschaft vermittelt, als dies beim Film der Fall ist. Man braucht in dieser Beziehung nur an den Siegeszug des deutschen Kulturfilms zu erinnern, dessen Bedeutung heute in aller Welt anerkannt ist.

So ist in Deutschland durch staatliche Kunstführung für das Filmschaffen eine einzigartige Grundlage entstanden und damit der Erkenntnis von der Eigengesetzlichkeit des Films in künstlerischer Beziehung in hervorragender Weise Rechnung getragen worden.

Erst wenn man sich über die Bedeutung der hier in aller Kürze vorgetragenen nationalen Auffassung vom künstlerischen Eigenwert des Films Klarheit verschafft hat, wird der Wert der Formulierungsvorschläge des Filmrechtsausschusses in ihrer Bedeutung ermessen werden können.

Der Wortlaut[8]) dieser Vorschläge ist folgender:

A. In dem grundlegenden § 1 des Urheberrechtsgesetzes, der mit der Begriffsbestimmung des geschützten Werkes die beispielhafte Aufzählung der verschiedenen Arten von Werken enthält, werden „Filmwerke“ mit aufgeführt.

B. An geeigneter Stelle ist folgende Sondervorschrift mit der Überschrift

„Filmwerke“

einzufügen:

„(1) Der Hersteller eines Filmwerkes hat die ausschließliche Befugnis, das Filmwerk
1. zu vervielfältigen und zu verbreiten,
2. öffentlich vorzuführen,
3. durch Rundfunk oder auf eine ähnliche Art zu senden.

---

[7]) Vgl. dazu Seeger, „Der Film im nationalistischen Staat“ in Frank (Handb.) S. 532 ff und Hennig in UFITA X S. 111 ff und 219 ff.

[8]) UFITA X S. 20 ff.

(2) Der Filmhersteller hat die ausschließliche Befugnis, die Verwertung von filmischen Bearbeitungen einschließlich Übersetzungen des Filmwerkes zu gestatten.
(3) Der Filmhersteller ist berechtigt, jede Beeinträchtigung des geistigen und künstlerischen Gehalts des Filmwerkes bei dessen Verwertung zu untersagen.
(4) Die dem Filmhersteller zustehenden Befugnisse enden 50 Jahre nach der Veröffentlichung des Filmwerkes."

Es erscheint angebracht, diese Vorschläge vorerst auf ihre praktische Brauchbarkeit hin zu prüfen. Sollten sie nämlich an praktischer Verwendbarkeit nicht das Besterreichbare darstellen, so müßte der Versuch unternommen werden, auf Grund der gewonnenen Erkenntnisse weitere Verbesserungen für die künftige Regelung der Materie vorzuschlagen. Werden aber die Formulierungsvorschläge des Ausschusses den von der Praxis erforderten Belangen in vollem Umfange gerecht, so sind sie außerdem daraufhin zu prüfen, ob sie mit den anerkannten Grundsätzen des Urheberrechts übereinstimmen.

Die Ausführungen des folgenden Teils sollen daher im wesentlichen zunächst der Prüfung der ersten Frage dienen, sowie der Erläuterung der Vorschläge und der Darlegung der Gedankengänge, die bei Abfassung der Vorschläge in Betracht gezogen worden sind.

Praktisch verwendbar ist eine Regelung des Urheberrechts am Tonfilm dann, wenn sie möglichst viele derjenigen Schwierigkeiten, die auf Grund der bisherigen Rechtsentwicklung entstanden sind, vermeidet und unter Berücksichtigung der Interessen der Beteiligten eine ungehinderte, für die nationale Wirtschaft und Kultur fruchtbringende Verwertung des Films zuläßt. Die Verwertung eines Filmwerkes ist ja nicht nur eine Angelegenheit, die lediglich die engere Schaffensgemeinschaft angeht, sondern darüber hinaus die gesamte Volksgemeinschaft betrifft, die mit der Geistesschöpfung bekannt gemacht werden will [9]). In dieser Beziehung ist Folgendes zu sagen:

a) Der Film als opus sui generis.

Für die Behandlung der einschlägigen Fragen bedeutet es einen erheblichen Fortschritt, daß nunmehr von dem „Filmwerk" als einer besonderen Werkkategorie gesprochen wird. Damit fallen alle Schwie-

9) „Einen durchschlagenden Erfolg erzielen nur solche Filme, die einen klaren nationalen Charakter tragen und das Spiegelbild des Wesens eines Volkes spiegeln." Lehnich in seiner Rede auf der Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937.

rigkeiten hinsichtlich der rechtlichen Einordnung des Films weg[10]). Denn der Rechtsbegriff „Film“ erfaßt alle gegenwärtig bekannten und zukünftig etwa möglichen Arten des Films, und zwar — was ausdrücklich hervorgehoben werden muß — ohne irgendwelche Bindung „an ein besonderes technisches Verfahren, insbesondere an die Benutzung des Filmbandes“[11]).

Das mag auch der wichtigste Grund dafür gewesen sein, weshalb man von einer Legaldefinition[12]) Abstand genommen hat, wobei allerdings außerdem zu berücksichtigen ist, daß für die anderen Werkarten ebenfalls keine solchen Begriffsbestimmungen gegeben sind bzw. gegeben werden.

Mit der Anerkennung des Films als eines urheberrechtlichen Schutzgutes auch im künftigen Recht ist die hie und da aufgestellte Forderung nach einem bloßen gewerblichen Rechtsschutz für den Film erledigt[13]). Derartige Bestrebungen waren ja durch die mannigfachen Schwierigkeiten, die die derzeitige, so verworrene Rechtslage bietet, hervorgerufen worden. Gewiß hätte die Einführung eines gewerblichen Schutzrechtes die Lösung des umfangreichen Fragenkomplexes bedeutend vereinfacht; andererseits hätte das aber zur Folge gehabt, daß eine solche Regelung im Auslande als eine Verletzung der Revidierten Berner Übereinkunft angesehen und der deutsche Film in den der Berner Übereinkunft beigetretenen Staaten nicht mehr bzw. nur nach Maßgabe der innerdeutschen Schutzbestimmungen geschützt worden wäre[14]). Eine solche Möglichkeit konnte aber nicht in Erwägung gezogen werden, insbesondere auch deshalb nicht, weil es, wie im Bericht des Vorsitzenden des Filmrechtsausschusses ausdrücklich her-

---

10) Welche nicht ganz einfachen Konstruktionen bislang nötig gewesen sind, um den Stumm- oder Tonfilm dieser oder jener fremden Werkart einzugliedern, ist ja oben im einzelnen gezeigt worden; außerdem stellten diese Versuche letzten Endes doch nur Notbehelfe dar, denn ein Film ist eben weder ein Tonkunstwerk noch ein Schriftwerk, noch die Bearbeitung eines solchen, sondern ein Werk eigener Art. Siehe hierzu die aufschlußreichen Untersuchungen Schillings S. 12 ff.

11) Lehnich in UFITA X S. 9, 20.

12) Siehe oben S. 20 f.

13) Vgl. dazu oben S. 25, 47.

14) Art. 14 RBÜ (Abs. 2, 3) spricht ausdrücklich davon, daß das kinematographische Werk wie ein Originalwerk, also in gleicher Weise wie ein Werk der Literatur, Wissenschaft und Kunst geschützt wird. — Dem hiernach gewährten und verlangten Schutzumfang würde ein nur gewerbliches Schutzrecht nicht genügen. — In Art. 2 Abs. 1 RBÜ sind allerdings Filmwerke noch nicht aufgenommen worden. — Vgl. zu vorstehendem die Ausführungen Hoffmanns in RBÜ S. 216 ff bzw. S. 60. Siehe hierzu auch oben S. 11 N 11.

vorgehoben wird, „mit den Grundsätzen des Nationalsozialismus unvereinbar wäre, den Film aus der Ebene schöpferischer Werkgestaltung auf die Ebene gewerblicher Erzeugnisse abzuschieben und ihm auf dieser letzteren Ebene einen Schutz lediglich nach Art eines gewerblichen Rechtsschutzes zuzuerkennen“[15]). Der Film wird eben als nationales Kunstgut angesehen.

Daher wurde vorgeschlagen, den Film als selbständige Werkkategorie in § 1 des Urheberrechtsgesetzes aufzuführen[16]). Gleichzeitig ist damit aber auch den deutschen Filmen im Auslande der urheberrechtliche Schutz gesichert, was auch besonders im Interesse unserer Nationalwirtschaft liegt.

Unter diese Werkkategorie „Filmwerk“ fallen alle Filme, die als „eigentümliche Schöpfung“[17]) anzusehen sind; Filme, die diesem Erfordernis nicht entsprechen, werden demnach in Zukunft nur als Fotografie geschützt werden[18]).

b) „Das Filmverwertungsrecht“ des Unternehmers.

Welche Schwierigkeiten zu meistern waren, um eine praktisch wertvolle Lösung für den Vorgang der Filmverwertung zu finden ohne Hintansetzung urheberrechtlicher Grundsätze, erhellt aus den im dritten Teil unserer Abhandlung gebrachten Ausführungen über die Urheberschaft am Tonfilm. Der Filmrechtsausschuß ist dieser großen Schwierigkeiten in vorbildlicher Weise Herr geworden und kann in Form des Vorschlages B ein sehr gutes Ergebnis vorlegen. Bei Vermeidung irgendeines Kompromisses bringt er — um das an dieser Stelle bereits zu sagen — eine in praktischer und theoretischer Hinsicht einwandfreie Lösung.

Ehe an die Schaffung irgendeines Vorschlages für eine gesetzliche Regelung der Filmverwertung gedacht werden konnte, mußte natürlich Klarheit über die Stellungnahme zur Urheberrechtsfrage bestehen. Es lag daher nahe, zunächst zu prüfen, ob man nicht einer der früher angeregten zahlreichen Lösungsmöglichkeiten folgen könnte.

---

15) So Lehnich a. a. O. S. 7.

16) In Übereinstimmung mit einem entsprechenden Vorschlag für Art. 2 Abs. 1 RBÜ für die Brüsseler Staatenkonferenz. Vgl. Lehnich a. a. O. S. 20. Siehe auch S. 59 N. 14.

17) Also nicht nur ein Film„kunst“werk erhält den Schutz. Auch Filmwerken, die diesen hohen Stand des „Kunstwerkes“ nicht erreichen, soll der gleiche Schutz zuteil werden. Dafür dürften nicht zuletzt auch wirtschaftliche Erwägungen maßgebend gewesen sein.

18) Vgl. Lehnich a. a. O. S. 9, 20.

Es bestand Einvernehmen darüber, daß de lege ferenda die beiden Rechtskreise des Filmschutzes und des Verfilmungsschutzes begrifflich scharf voneinander zu trennen sind [19]). In den einen Kreis gehört der wirkliche Vorgang des „Filmschaffens" [20]), in den anderen das Vorstadium der „Filmherstellung" [21]). Daraus ergibt sich, daß als eigentliche Filmurheberrechtsprätendenten nur diejenigen Personen in Betracht gezogen werden können, die in irgendeiner Weise „filmgestaltend" tätig werden. Nur diesen dürfen die Befugnisse aus dem Filmschutz originär zuerkannt werden. Die anderen Personen aber, deren urheberrechtlich geschützte Werke filmisch benutzt werden, müssen als Filmurheberrechtsanwärter ausscheiden [22]). Werden diese Stoffwerkautoren jedoch ebenfalls filmgestaltend tätig, so sind sie der ersten Gruppe einzureihen.

Da der Filmrechtsausschuß grundsätzlich den Standpunkt von der Schaffenswahrheit [23]) vertritt, wäre eine Regelung nicht annehmbar, derzufolge durch Gesetz bestimmten Personen oder einer bestimmten Schaffensgruppe — ungeachtet der Art ihres Tätigwerdens — die Urheberschaft am Film zuerkannt würde, weil das „mit der künstlerischen und sozialen Wahrheit im Widerspruch" [24]) stände [25]). Aus dem gleichen Grunde wäre es auch nicht vertretbar, die Regelung etwa den Parteien zu überlassen, die Urheberrechtsfrage also im Wege vertraglicher Abmachungen zu klären [26]).

Wenn demgemäß weder eine besondere gesetzliche noch eine vertragliche Regelung der Filmurheberschaftsfrage angängig ist, so muß als Ergebnis der Untersuchung festgestellt werden: Es bleibt bei der Regel! Auch für das Filmwerk hat der allgemeine Grundsatz des Urheberrechts zu gelten: „Urheber ist, wer das Werk geschaffen hat." [27])

Daher hätte es einen Eingriff in den Bezirk des künstlerisch tätigen Menschen bedeutet, wenn schlechthin die Person des Her-

---

[19]) Siehe dazu Lehnich a. a. O. S. 10. Vgl. auch oben S. 7.

[20]) In der Sprache des Volkes: Filmproduktion!

[21]) Das heißt, der Herstellung aller für den Film erforderlichen Unterlagen.

[22]) Dieses Ergebnis entspricht dem oben (S. 39) vertretenen Standpunkt.

[23]) Siehe oben S. 36 f.

[24]) Lehnich a. a. O. S. 12.

[25]) Das bedeutet gleichermaßen eine Ablehnung der Kategorienmethodik und der originären Urheberschaft des Filmherstellers. Siehe oben S. 35 f u. S. 46 ff.

[26]) Vgl. dazu oben S. 52 ff.

[27]) Lehnich a. a. O. S. 13. — Diese Auffassung deckt sich ganz mit der hier vertretenen. Vgl. insbes. S. 35 u. S. 37.

stellers zum Urheber des Filmwerkes erhoben würde. Andererseits würde es einen Eingriff in den Bezirk des wirtschaftlich tätigen Menschen bedeuten, wenn man den Urheber des Filmwerkes in dessen Verwertungsvorgänge mit einbeziehen wollte [28]).

Diese grundsätzliche Erkenntnis veranlaßte den Filmrechtsausschuß, die Lösung für eine gesetzliche Regelung der Filmverwertung gesondert und neuartig zu suchen.

Es steht außer Zweifel, daß das Filmwerk schon im Interesse der Allgemeinheit rechtlich so geschützt sein muß, daß seine Verwertung nicht durch irgendwelche Eingriffe erschwert oder gar unmöglich gemacht werden kann. Ein dahingehender Schutz ist praktisch dadurch zu erreichen, daß ein Verfügungsberechtigter alle zur Durchführung des Verwertungsvorganges notwendigen Befugnisse erhält. Dieser Verfügungsberechtigte muß nach innen und außen feststehen.

Diese Aufgabe löst die in Vorschlag B getroffene Regelung in der Weise, daß sie den Filmhersteller als Alleinverfügungsberechtigten bestimmt und ihm die dort einzeln aufgezählten Befugnisse zuweist.

Das ist für die Bedürfnisse der Praxis von außerordentlicher Wichtigkeit. Denn nun steht eine einzige physische oder juristische Person fest, mit der wegen aller die Verwertung eines Filmwerkes betreffenden Fragen zu verhandeln ist. Außerdem ist gesetzlich genau normiert, wieweit deren Verfügungsmacht reicht. Durch die Aufzählung der einzelnen Befugnisse sind vollends klare Verhältnisse geschaffen. Aus ihr ist ersichtlich, daß sich die Berechtigung des Filmherstellers nur auf den Vorgang der filmischen Verwertung erstreckt, nicht aber „auf eine außerhalb der bezeichneten filmischen Vorgänge liegenden Verwertung des Filmwerkes oder einzelner im Filmwerk enthaltenen Elemente“ [29]).

Da jedoch allgemein anerkannt ist, daß für den Erfolg eines Filmes — also für seine gute Verwertungsmöglichkeit — Filmtitel und Filmschnitt von ganz besonderer Bedeutung sind, war der Filmrechtsausschuß der Ansicht, daß auch darüber der Hersteller die letzte Entscheidung zu treffen hat. Da beides an sich zum eigentlichen Vorgang der Filmschaffung gehört, ist deshalb — um irgendwelchen Zweifelsfragen zu begegnen — in Erwägung gezogen worden, in Vorschlag B — vor Aufzählung der einzelnen Befugnisse — anschließend an die Worte „das Filmwerk“ noch folgenden Zusatz aufzunehmen:

---

[28]) In diesem Sinne Lehnich a. a. O. S. 19.
[29]) Lehnich a. a. O. S. 22.

„in der von ihm (Filmhersteller) bestimmten Gestalt und mit dem von ihm gewählten Titel“ [30]).

Von den verschiedenen, dem Filmhersteller überwiesenen Befugnissen ist eine besonders hervorzuheben, nämlich die, die dem Unternehmer das Recht gibt, jede Beeinträchtigung des künstlerischen und geistigen Gehalts des Werkes bei dessen Verwertung zu untersagen. Diese Bestimmung ist überaus wichtig, weil tatsächlich nur der Unternehmer praktisch in der Lage ist, auf Grund seiner Beziehungen und Kenntnis der (Auslands-)Märkte, „über die Unversehrtheit des Werkes zu wachen“ [31]). Dieses gehört daher mit zu seinen Verantwortlichkeiten. Um diese Funktion wirksam ausüben zu können, muß er auch rechtlich dazu ermächtigt sein. Das gilt ebenso für die vom Standpunkt des Filmabsatzes im Ausland aus sehr wichtige Herstellung fremdsprachiger Versionen [32]).

Damit sind alle für eine ordnungsgemäße Verwertung des Filmes im In- und Auslande notwendigen Befugnisse in der Hand des Unternehmers vereinigt. Seine Berechtigung endet 50 Jahre nach der „Uraufführung“ des Filmwerkes [33]) [34]).

Es bedarf kaum der Erwähnung und ist bereits oben tiefer begründet worden, daß dem Hersteller diese Sonderstellung, die an sich ja die Befugnisse des Urhebers von Gesetzes wegen schmälert, nicht etwa nur um seiner selbst willen, sondern im Hinblick auf seine Stellung in der Gemeinschaft eingeräumt worden ist.

„Diese Gemeinschaft, die niemals als eine Summe bloßer Wertvorstellungen und Maßstäbe gesehen werden darf, bedeutet für den ihr angehörenden eine ganzheitliche Wesensgrundlage, die ihn gegenüber früherem Rechtsdenken in eine völlig andere Stellung bringt, indem sie ihn nicht mehr als Einzelpersönlichkeit bestehen läßt, sondern ihn auf allen Lebensgebieten zur Gliedpersönlichkeit gestaltet“ [35]).

Die dem Unternehmer so zugewiesene Verfügungsmacht „stellt daher in Wahrheit eine soziale Funktion dar, nämlich die Funktion,

---

30) Lehnich a. a. O. S. 22.

31) Lehnich a. a. O. S. 17.

32) Lehnich a. a. O. S. 16.

33) Die Schutzfrist entspricht der allgemeinen Vorschrift des LUG und KSchG; jedoch ist durch die vorstehende Bestimmung jeder Zweifel hinsichtlich ihres Beginns und insbesondere hinsichtlich ihrer Endigung genommen für den Fall, daß der Hersteller eine juristische Person ist.

34) Die in vorstehendem ausführlich behandelte Regelung ist auch insofern begrüßenswert, als durch sie das interne deutsche Recht an die entsprechenden Bestimmungen der RBÜ angeglichen würde (vgl. Lehnich a. a. O. S. 23). Siehe hierzu auch S. 59 N. 14.

35) Siebert in Deutsche Rechtswiss. Bd. I Heft 1 S. 27.

das Filmwerk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und es in die wirtschaftlichen Vorgänge einzufügen. Diese soziale Funktion, die unabhängig von der Frage der Urheberschaft am Filmwerk ist, verlangt einen Träger. Träger kann nur derjenige sein, der sie auf Grund seiner Stellung im Gemeinschaftsleben zu erfüllen in der Lage ist“ [36]). Das aber ist eben aus dem Kreise der an der Filmproduktion Beteiligten nur der Hersteller.

Nach heutiger Anschauung, insbesondere gemäß den Grundsätzen eines nationalsozialistischen Urheberrechts, entspricht dem Recht auch eine Pflicht, ja es erscheint das konkrete Recht vielfach erst als Kehrseite der Pflicht, da die Zugehörigkeit zur Volksgemeinschaft in erster Linie Pflichtstellung bedeutet [37]). Die dem Unternehmer zur Sicherung der Verwertung des Films eingeräumte Rechtsmacht beinhaltet also gleichzeitig eine Verpflichtung gegenüber allen an der Filmherstellung Beteiligten. Diese gerade deutscher Rechtsauffassung eigentümliche Erscheinung ist erst jetzt in voller Klarheit erkannt worden. In dieser Beziehung dürfte es geradezu wegweisend gewesen sein, daß bereits ein grundlegendes Gesetz der Umbruchszeit [38]) eine bedeutsame Vorschrift über die Rechtsstellung des Filmunternehmers erhalten hatte, die in § 3 Abs. 2 des vorläufigen Filmkammergesetzes den Filmunternehmer ermächtigt, alle Belange des Films und der an ihm tätigen Personen wahrzunehmen und die Urheberrechte der Einzelperson zu verwalten. Es wird also bereits nach dieser Bestimmung dem Filmunternehmer ein Verwaltungsrecht zugewiesen; dieses ist als privatrechtliches Verwaltungsrecht ähnlich dem bürgerlich-rechtlichen Verwaltungsrecht des Ehemannes in Ansehung des eingebrachten Gutes oder dem des Konkursverwalters, des Testamentsvollstreckers anzusehen und bringt die völlige Trennung von dem Urheberpersönlichkeitsrecht des Einzelschöpfers klar zum Ausdruck. Ob man der Auffassung, der Filmunternehmer könne danach [39]) gewissermaßen als Treuhänder des Filmwerkes bezeichnet werden, in vollem Umfange beipflichten kann, muß hier dahingestellt bleiben [40]).

---

[36]) Lehnich a. a. O. S. 21.

[37]) Vgl. hierzu Schönfeld in Zeitschr. d. Akad. f. D. R. 1937, S. 108 ff; Höhn, Rechtsgemeinschaft und Volksgemeinschaft S. 72.

[38]) nämlich: das Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933. Vgl. dazu Pfennig in UFITA X S. 111 ff und 219 ff; Schrieber a. a. O.

[39]) also auf Grund der Bestimmung des erwähnten § 3 Abs. 2 v. F. G.

[40]) Zu dem Ganzen vgl. Bull in Zeitschr. d. Akad. f. D. R. 1935, S. 839.

Jedenfalls zeigt sich, daß diese Vertrauensstellung, die der Filmunternehmer nach dem Willen des Gesetzes innehat, nur aus der Grundhaltung des deutschen Rechtsdenkens verstanden werden kann, wonach eben der Pflichtgedanke das Primäre, das dem Einzelnen zugewiesene Recht das Sekundäre ist. Nach deutschem Rechtsdenken werden ja Rechte niemals um ihrer selbst willen verliehen. Die schroffe, dem romanistischen Denken eigentümliche Gegenüberstellung von Rechten und Pflichten, ausgedrückt z. B. in dem Gläubiger- und Schuldnerverhältnis, ist dem deutschen Recht an sich überhaupt fremd [41]. Jeder Rechtsträger hat vielmehr hier kraft seiner Stellung auch die Pflichten wahrzunehmen, die die Gemeinschaftsordnung an dieses Recht knüpft. Das deutsche Recht hat eben einen starken sozialen Gehalt. Dieser deutsch-rechtliche Grundsatz muß in unserem heutigen Rechtssystem noch weitgehend vertieft werden. Ansätze dazu sind im BGB allenthalben vorhanden. Das zeigt sich z. B. in der Entwicklung des Eigentumsbegriffs im neueren deutschen Recht: Es ist zwar der Begriff des römischen „dominium" in das deutsche Recht aufgenommen worden (vgl. §§ 903 ff BGB), aber es sind durch eine große Anzahl teils bürgerlichrechtlicher, teils öffentlichrechtlicher Bestimmungen die Befugnisse des Eigentümers eingeschränkt. In diesen Beschränkungen kommt seine Pflichtenstellung gegenüber der Allgemeinheit klar zum Ausdruck. Gerade in jüngster Zeit ist auch begonnen worden, das Gläubiger-Schuldner-Verhältnis im Rahmen der nationalsozialistischen Rechtserneuerung umzugestalten, wobei erstrebt wird, dieses Verhältnis einem gegenseitigen Treueverhältnis anzunähern [42]. Das ergibt sich insbesondere aus den Vollstreckungsnormen [43]: Danach hat der Gläubiger bei der Vollstreckung auf den Schuldner Rücksicht zu nehmen, andererseits hat der Schuldner seine Arbeitskraft zur Befriedigung des Gläubigers einzusetzen.

Diesem Grundgedanken entsprechend, muß heute in erhöhtem Maße — auch im Gebiete des Urheberrechts — angenommen werden, daß dem Recht eine Verpflichtung gegenübersteht [44]. Das zwischen Filmhersteller und Filmurheber bestehende Treueverhältnis verschafft

---

[41] Vgl. hierzu u. a. Lange „Vom alten zum neuen Schuldrecht" in „Der deutsche Staat der Gegenwart", Heft 7 S. 7 ff. Vor allem auch Wieacker „Wandlungen der Eigentumsverfassung", ebenda, Heft 13.

[42] Larenz, Rechtsperson und subjektives Recht S. 32 ff.

[43] Vgl. u. a. § 850 ff ZPO. Verordnung über Maßnahmen auf dem Gebiete der Zwangsvollstreckung vom 26. Mai 1933. Gesetz zur Verhütung mißbräuchlicher Ausnutzung von Vollstreckungsmöglichkeiten vom 13. Dez. 1934 usw.

[44] Vgl. im allgemeinen auch Larenz, Rechtsperson und subjektives Recht S. 24 ff.

dem Filmhersteller durch die ihm zugewiesene Funktion sogar die „sozial-ethische Stellung eines Treuhänders“ [45]) gegenüber den an der Herstellung des Films Beteiligten. Diese Treuhänderstellung findet rechtlich ihren Ausdruck vornehmlich darin, daß der Unternehmer, wie oben erwähnt, über die Unversehrtheit des Filmwerkes im In- und Auslande zu wachen hat [46]).

Die Treuhänderstellung des Herstellers findet in den Vorschlägen deshalb keine besondere Erwähnung, weil sie, wie im Bericht des Vorsitzenden des Filmrechtsausschusses betont wird, ein allgemeines Prinzip darstellt, das sich zwingend aus den weltanschaulichen Grundsätzen des Nationalsozialismus ganz allgemein ergibt [47]). Diese Grundvorschrift muß daher als generelle Norm für die Gesamtheit urheberrechtlicher Vorgänge ohne weiteres Geltung haben [48]).

Die Erörterung der Vorschläge und der ihnen zugrundeliegenden Gedankengänge hat also ergeben, daß die vom Filmrechtsausschuß vorgelegte Regelung allen praktischen Bedürfnissen der Filmverwertung gerecht wird und gleichzeitig dem Urheber des Werkes genügenden Schutz verspricht [49]).

V. Teil.

Der dogmatische Unterbau des neuen Filmverwertungsrechts.

Für die nun folgende dogmatische Untersuchung ist es erforderlich, zunächst die derzeitigen grundlegenden Begriffe, die die künftige Regelung des Filmverwertungsrechts konstruktiv tragen, klarzustellen. Dabei wird Gelegenheit sein, sich mit den neuzeitlichen Rechtsanschauungen auseinanderzusetzen. Sie bilden den Ausgangspunkt und Grundstock für die Rechtserneuerung der Gegenwart und Zukunft. Denn „in dem Kampf um die Erneuerung des deutschen Rechts geht es ja nicht allein um eine Neugestaltung einzelner Rechts-

---

45) Lehnich a. a. O. S. 17.
46) Lehnich a. a. O. S. 17.
47) Lehnich a. a. O. S. 18.
48) Lehnich a. a. O. S. 18.
49) Es mag hier erwähnt werden, daß damit auch die in Amerika bestehende Regelung des Filmurheberrechts als indiskutabel für eine deutsche Lösung angesehen werden muß. Der amerikanische Gesetzgeber hat als alleinigen Filmurheber den Unternehmer benannt und das „droit moral“ des Einzelnen ebenfalls als mit der Gage abgegolten angesehen.

sätze und Institute, sondern im Zusammenhang damit um eine tiefgreifende Wandlung der tragenden Grundvorstellungen unseres Rechtsdenkens"[1]). Diesen bei der Schaffung neuer Rechtssätze und Gesetze Ausdruck zu verleihen, ist die außerordentlich verantwortungsvolle Aufgabe, die der Rechtsumbruch an den Gesetzgeber heute stellt. So wird nach und nach das neue Recht geschaffen, das die vom Nationalsozialismus teils wieder belebten, teils neu geschöpften Erkenntnisse in Rechtssätzen und Vorschriften, die unserer deutschen Eigenart angepaßt sind[2]), verankert[3]).

Infolge des bedeutend vereinfachten Arbeitsganges der „Gesetzesmaschinerie" war es möglich, Gesetze mit einer vorher nicht gekannten Schnelligkeit im Reichskabinett zu verabschieden und zu erlassen. Die Wissenschaft geriet daher fast in Bedrängnis: Sie war gar nicht in der Lage, alles im Einzelnen zu prüfen und wissenschaftlich-methodisch zu unterbauen. Erst nach Lösung der dringlichsten Aufgaben, der Klärung der großen, grundlegenden Staats- und Rechtsprobleme, fand sie die Möglichkeit auch hierzu, wie etwa beim Erbhofrecht, Arbeitsrecht und auf anderen Rechtsgebieten. Es ist aber wünschenswert, daß die Rechtswissenschaft nunmehr mit dem Gesetzgeber auf dem Laufenden bleibt und mit ihm Hand in Hand geht. Die Funktion der Wissenschaft liegt ja darin, die Werke der Gesetzgebung miteinander zu verbinden, ihren Zusammenhang zu klären und dadurch die Einheit der wirklichen Ordnung zu festigen[4]). Diese Funktion hat die Wissenschaft heute noch genau so wie früher.

Damit ist auch für die vorliegende Arbeit Weg und Aufgabe gewiesen.

Es soll nun versucht werden, den erwähnten Vorschlag B des Filmrechtsausschusses zu unterbauen.

---

[1]) Larenz, „Gemeinschaft und Rechtsstellung" in Deutsche Rechtswissenschaft Bd. 1 Heft 1 1936, S. 31.

[2]) Schmelzeisen, Vom Deutschen Recht und seiner Wirklichkeit (insbes. S. 11).

[3]) Vgl. hierzu auch Lange, „Vom alten zum neuen Schuldrecht" in „Der Deutsche Staat der Gegenwart" Heft 7, 1934; Schlegelberger, „Abschied vom BGB" S. 7, 9, 10, 22, 25; Bechert in Frank (Handb.) S. 71 ff (insbes. S. 78 ff).

[4]) Busse, „Zur Aufgabe der heutigen Rechtswissenschaft" in „Deutsche Rechtswiss" Bd. I Heft 4 S. 292. Siehe auch Siebert, ebenda Bd. I Heft 1 S. 29, IV.

1. Dogmatische Erörterung.

Das Neuartige der vom Filmrechtsausschuß vorgeschlagenen Lösung und damit der Kern des Problems liegt, wie aus den im vorigen Teil gegebenen Ausführungen hervorgeht, in der völligen Trennung der rechtlichen Behandlung der Filmverwertung und der Filmurheberschaft mit der Maßgabe, daß der Rechtsträger hinsichtlich der Filmverwertung stets gleich bleibt und ein für alle Mal feststeht, während er hinsichtlich der Filmurheberschaft ausschließlich im einzelnen Fall ermittelt werden muß.

Trotz dieser Trennung vom Urheberrecht am Film und Filmverwertungsrecht muß grundsätzlich darüber Klarheit herrschen, daß beide Rechte — wie in tatsächlicher, so auch in rechtlicher Hinsicht — in enger Beziehung zueinander stehen und aufeinander angewiesen sind. Denn dogmatisch kann der Rechtsinhalt und das Wesen der Filmverwertungsbefugnis des Herstellers nur begriffen werden, wenn man eine bestimmte innerrechtliche Beziehung von Urheberrecht und Verwertungsbefugnis zueinander anerkennt. Sonst würde man wieder zur Anerkennung eines lebensfremden Dualismus gelangen, was unbedingt zu vermeiden ist. Auch von einem Verwaltungsrecht außerprivatrechtlicher Art kann, wie oben [5]) dargelegt wurde, keine Rede sein. — Die innerrechtliche Verbindung von Urheberrecht und Verwertungsbefugnis kann sich nun aber lediglich auf dem Boden der Erkenntnis vollziehen, daß das Urheberrecht der Einzelperson ein subjektives Recht ist und die Filmverwertungsbefugnis nur die Ausübungsberechtigung [6]) dieses subjektiven Rechts darstellt. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, methodisch zu untersuchen, wie sich subjektives Recht und Rechtsausübung zueinander verhalten und ob man auch heute noch die Ergebnisse derartiger grundlegenden Erkenntnisse verwerten darf. Von der Beantwortung dieser Frage hängt die Lösung des Problems, dogmatisch gesehen, ab.

Die Begriffe „subjektives Recht" und „Rechtsausübung" sind in ihrem Wesensgehalt heute keineswegs so unbestritten, daß man

---

[5]) Siehe S. 64.

[6]) Es mag hier noch einmal besonders darauf hingewiesen werden, daß der Vorschlag B ja weder von einem originären, noch von einem durch gesetzlichen Rechtsübergang vermittelten Teilerwerb des Urheberrechts durch den Filmhersteller ausgeht. Wenn dem Unternehmer ein Teil des Urheberrechts ex lege hätte entstehen oder ihm durch gesetzlichen Rechtsübergang (cessio legis) zugewiesen werden sollen, so hätte dieser Wille im Vorschlag zum Ausdruck kommen müssen, ganz abgesehen davon, daß eine solche Annahme auch der vom Vorsitzenden des Filmrechtsausschusses gegebenen Begründung zu Vorschlag B widersprochen hätte.

sie als eindeutig bekannt voraussetzen dürfte. Es erscheint wegen der beachtlichen Auseinandersetzungen einiger nationalsozialistischer Schriftsteller [7]) über diese Grundbegriffe des Bürgerlichen Rechts und wegen der daraus entstandenen Unklarheiten im heutigen Rechtsdenken gerechtfertigt, den gegenwärtigen wissenschaftlichen Stand dieser Frage kurz aufzuzeigen. Es muß daher sowohl der Begriff des subjektiven Privatrechts, wie der der Rechtsausübung unter Berücksichtigung des Wandels klargelegt werden, den das Rechtsdenken seit dem Umbruch durchgemacht hat.

Zunächst gilt Folgendes: Rechtsausübung und subjektives Recht sind Begriffe, die sich gegenseitig bedingen; in der Ausübung zeigt sich der „Verlauf" und „die Endigung eines subjektiven Rechts" [8]). Gilt das noch heute?

a) Das Wesen des subjektiven Rechts und der Rechtsausübung nach früherer Anschauung.

Es sollen zunächst die wesentlichsten Ergebnisse der Auffassungen, die bisher im Privatrecht zur Geltung gelangt waren, wiedergegeben werden.

Das subjektive Recht [9]) bildete nach der bisherigen Rechtslehre den Mittelpunkt, den „Eckpfeiler", des Privatrechts [10]) und kann — neben dem Begriff des objektiven Rechts — gewissermaßen als Angelpunkt der Bürgerlichen Rechtsordnung [11]) bezeichnet werden [12]). Das wird verständlich, wenn man erwägt, daß die Einzelpersönlich-

---

[7]) Vgl. dazu Eckhardt, „Recht oder Pflicht" in Deutsche Rechtswissenschaft 1936 Bd. I Heft 1 S. 7 ff; Würdinger, Das subjektive Recht im Privatrecht, ebenda S. 15 ff; Siebert, Subjektives Recht, konkrete Berechtigung, Pflichtenordnung, ebenda S. 23 ff; Larenz, Gemeinschaft und Rechtsstellung, ebenda S. 31 ff. Ferner Eckhardt, Zum Begriff des subjektiven Rechts, ebenda Bd. I Heft 4 S. 352 ff; Busse, Zur Aufgabe der heutigen Rechtswissenschaft, ebenda Bd. I Heft 4 S. 289 ff; Müller-Eisert, Juristische Grundbegriffe S. 13 ff.

[8]) Müller-Eisert a. a. O. S. 16.

[9]) Siehe hierzu Dernburg Bd. I § 41; Endemann Bd. I § 14 S. 58 ff; v. Gierke Bd. I § 27 S. 251 ff; Hirsch, Die Übertragung der Rechtsausübung Bd. I S. 1 ff; v. Tuhr, Der allg. Teil d. Dtsch. bürg. Rechts Bd. I S. 53 ff u. a.

[10]) ... Wenn man von einer individualistischen Grundhaltung her zu einer allgemeinen Gleichheit aller „Rechtssubjekte" kommt, so kann man in der Tat das subjektive Recht als „zentralen Begriff des Privatrechts und zugleich als die letzte Abstraktion aus der Vielgestaltigkeit des Rechtslebens" feiern. So Siebert a. a. O. Bd. I S. 24. Vgl. dazu v. Tuhr a. a. O. S. 53.

[11]) Über die Bedeutung des subjektiven öffentlichen Rechts siehe statt vieler: Fleiner (Institutionen) § 12.

[12]) Eckhardt a. a. O. Bd. I H. 1 S. 7.

keit und ihre Befugnisse einer liberalen Rechtsbetrachtung als der wichtigste und rechtsstaatlich bedeutsamste Gegenstand rechtlicher Würdigung erschien. Auf dieser Grundlage war man zu folgender Begriffsbestimmung gelangt: Das subjektive Recht stellt sich als die von der Rechtsordnung dem Einzelnen verliehene, zur Befriedigung menschlicher Interessen dienliche Macht dar[13]). Es handelte sich danach um eine Herrschaftsgewalt, die dazu bestimmt war, den Einzelnen gegenüber dem Staat, zu schützen[14]). Stets wurde dabei die individuelle Rechtsmacht betont, die dem Einzelsubjekt zustehe.

Eine so geartete wissenschaftliche Begriffsbestimmung, deren Anwendung auf die Vielgestaltigkeit des Rechtslebens im Einzelnen der Lehre überlassen blieb[15]), spiegelt deutlich die Grundhaltung des Liberalismus wieder, der den Einzelnen gemäß den Anschauungen des Bürgertums im XIX. und zu Beginn des XX. Jahrhunderts in einen bewußten Gegensatz zum Staat, zur Gemeinschaft und zur Rechtsordnung stellen zu müssen glaubte. Dementsprechend mußte es auch der Sinngehalt alles subjektiven Rechts sein, die Machtposition der Einzelpersönlichkeit gegenüber der Allmacht des Staates zu sichern[16]). Darin erblickte man geradezu das Wesen des Rechtsstaates[17]).

Hauptaufgabe der früheren Lehre war es dann, Arten, Kategorien und Machtfunktionen der einzelnen subjektiven Rechte nach den verschiedenen Gesichtspunkten zu untersuchen und so ein geschlossenes System subjektiver Rechte auszubauen.

Wie erläuterte nun die frühere Lehre den Begriff der „Rechtsausübung“?[18])

---

[13]) So Enneccerus-Nipperdey Bd. I § 65 S. 201.

[14]) Die eingehendere Darstellung der einzelnen wissenschaftlichen Meinungen — betr. die Formulierung und Gestaltung dieses Grundbegriffs — überschreitet den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Diesbezüglich muß auf die einschlägige Literatur verwiesen werden. Vgl. dazu Enneccerus-Nipperdey Bd. I § 65 S. 197 ff; Henle, Lehrbuch des bürg. Rechts I S. 6; Kohler, Bürgerl. Recht I S. 146 ff und die auf S. 69 N. 9 Aufgeführten. Zweifel an der Richtigkeit der herrschenden Lehre hatten sich schon früher geltend gemacht. Z. B. bei Hölder, Natürliche und juristische Personen S. 111 (117) ff; vgl. auch Schwarz in Arch. f. Bürg. Recht Bd. 32 Heft 1 S. 34 ff u. a.

[15]) Vgl. dazu v. Tuhr a. a. O. Bd. I S. 53 ff.

[16]) Dazu vgl. die Untersuchungen von C. Schmitt, „Staat, Bewegung, Volk“ z. B. S. 24; Höhn, Rechtsgemeinschaft und Volksgemeinschaft S. 9 ff. Ferner jüngstens Maunz, Verwaltung (insbes. § 5 S. 47 ff).

[17]) C. Schmitt a. a. O. S. 24.

[18]) Siehe hierzu Dernburg Bd. I § 43; Endemann Bd. I § 84 S. 416 ff; v. Gierke Bd. I § 36 S. 319 ff; Hellwig, Lehrbuch des Dtsch. Zivilprozeßrechts Bd. III § 171 S. 280 ff; Hirsch a. a. O. S. 18 ff.

Als Rechtsausübung bezeichnete man jede menschliche rechtserhebliche Betätigung, durch die ein subjektives Privatrecht inhaltlich verwirklicht wird [19] [20]). Im Gegensatz zum Begriff der Geltendmachung eines Rechts ist Rechtsausübung jede Betätigung und Verwirklichung des dem Rechtsträger zustehenden subjektiven Privatrechts; ein Recht „geltend machen" bedeutet demgegenüber lediglich die Behauptung des Rechtsbestandes [21]). Ein Recht wird immer nur „gegenüber" einer anderen Person oder „gegenüber" einer Mehrheit von solchen „geltend gemacht" [22]). Die Rechtsausübung dagegen ist umfassender, da sie auch eine ganz unpersönliche Rechtsbetätigung, eine reale Verwirklichung ohne Spitze oder Absicht oder Begehr gegen einen Rechtsgenossen darstellt, sodaß man — in liberalistischem Sinne — jede Herrschaftsäußerung des Rechtsträgers Rechtsausübung nennen kann, sofern sie sich nur in irgendeiner Beziehung als rechtserheblich erweist [23]).

Entsprechend der Begriffsauslegung für das subjektive Recht gelangte man für den Begriff der Rechtsausübung folgerichtig zu dem Ergebnis, daß sie im wesentlichen nichts anderes sei, als Durchsetzung und Verwirklichung der durch das subjektive Recht gewährten individuellen Rechtsmacht, sei es in Richtung auf einen bestimmten Dritten, sei es gegenüber dem Staat und der Allgemeinheit, sei es ohne diese Richtung, d. h. ohne Spitze gegen eine andere Person lediglich als neutrale Machtdurchsetzung im Einzelfalle [24]). Es bestand trotz der vielfach [25]) nicht genügend klaren Trennung dieser

---

19) v. Tuhr a. a. O. Bd. II, 2 S. 545, 548.

20) Diese Begriffsbestimmung sagt nichts aus über die Art der Rechtsverwirklichung und berührt ganz allgemein das Verhältnis zwischen subjektivem Recht und Rechtsausübung. Man kann sie daher in gewissem Sinne als vom Wandel der Rechtsanschauungen unabhängig bezeichnen — solange man die Begriffe „subjektives Recht" und „Rechtsausübung" überhaupt noch anerkennt.

21) Hellwig Bd. III § 171 S. 280.

22) v. Tuhr a. a. O. S. 547.

23) Über die Bedeutung der Rechtsausübung bei absoluten, Forderungs- und Gestaltungsrechten usw. vgl. u. a. v. Tuhr a. a. O. S. 545 ff; Enneccerus-Nipperdey § 66 I.

24) Es wurden hier u. a. auch Ansichten vertreten, daß die Rechtsausübung Rechtsvervielfältigung sei (so v. Hirsch a. a. O. § 1) oder daß die Rechtsausübung der Niederschlag eines besonderen, neben dem subjektiven Recht bestehenden Ausübungsrechtes sei (vgl. dazu Predari, Komm. z. GBO zu § 24 A. 1; Endemann Bd. I § 84 S. 416 ff).

25) Auffallend ist allerdings, daß so beachtliche Darstellungen wie z. B. Henles Allgemeiner Teil (Lehrb. d. Bürg. Rechts) weder den Begriff der Rechtsausübung, noch den im Text behandelten Gegensatz von Ausübung und Geltendmachung von Rechten kennt.

Grundbegriffe im allgemeinen Einigkeit darüber, daß die Rechtsausübung nur als eine Erscheinungsform des abstrakten subjektiven Rechts zu verstehen, Recht und Rechtsausübung daher grundsätzlich auf gleicher Ebene liegende Begriffe seien[26]; ebenso, daß das sogenannte Ausübungsrecht, d. h. die Ausübungsberechtigung des Einzelnen kein selbständiges, neben dem subjektiven Recht existentes eigengesetzliches Gebilde sei, sondern daß das subjektive Recht durch die Ausübung erst seinen wahren Zweck erfülle[27].

b) Das Wesen des subjektiven Rechts und der Rechtsausübung nach heutigem Rechtsdenken.

Wie stellt sich nun demgegenüber unser heutiges Rechtsdenken dar?

Von einem Gegensatz zwischen Einzelperson, Allgemeinheit und Staat in liberalistischem Sinne kann nach den heute zum Durchbruch gelangten Anschauungen natürlich nicht mehr gesprochen werden. Staat, Recht und Einzelperson werden rechtswissenschaftlich ganz anders begriffen. Grundlegend ist jetzt der früher in der Zivilrechtswissenschaft unbekannt gewesene Begriff der Volksgemeinschaft. Es kann daher weder das subjektive Recht reine Machtstellung, noch die Rechtsausübung eine mehr oder minder rücksichtslose Durchsetzung dieser Macht für die egoistischen Zwecke des Individuums sein.

Sind nun diese Begriffe heute lediglich mit anderem, neuem Sinn zu erfüllen, als Rechtsabstraktionen aber beizubehalten oder sind sie existentiell überhaupt abzulehnen, weil für sie in unserer heutigen Rechtsordnung gar kein Raum mehr ist?

Die Beantwortung dieser Frage wird es erleichtern, wenn man sich die in den letzten Jahren erfolgte Umstellung unseres Rechtsdenkens vergegenwärtigt. Einseitig individualistische Betrachtungsweise, formale Begriffsjurisprudenz, schwelgend in „inhaltsarmen, abstrakten Allgemeinbegriffen“[28], finden heute überall Ablehnung. An die Stelle dieses individualistischen und formalistischen Rechtsdenkens trat die Forderung nach einer deutscher Art gemäßen und der Volksgemeinschaft nützlichen Betrachtungsweise[29], nach konkreten Begriffen[30], nach absoluter Anerkennung der „Dynamik“ im

---

[26]) So Hirsch a. a. O. S. 21. Ferner hat diese richtige Erkenntnis bereits v. Tuhr Bd. II, 2 S. 546, 554, 558 u. a. m.

[27]) Hirsch a. a. O. S. 30.

[28]) Larenz, Rechtsperson und subjektives Recht S. 6.

[29]) Siehe hierzu die eingehende Untersuchung von Larenz: „Deutsche Rechtserneuerung und Rechtsphilosophie“ in Recht u. Staat Bd. 109, 1934.

[30]) Binder, Philosophie des Rechts 1925, S. 888.

Recht. Gerade der Gedanke einer rechtlichen Dynamik hat die rechtswissenschaftliche Lehre schon in den letzten 20 Jahren in bedeutendem Maße angeregt[31]).

Das Verdienst, als einer der ersten auf diese Rechtsdynamik als grundlegenden Gesichtspunkt für alle Rechtserörterungen hingewiesen zu haben, gebührt Müller-Eisert[32]). Allgemein bekannt wurde dieser neue Begriff freilich erst durch Spenglers bekannte These „Das antike Recht war ein Recht von Körpern, unser Recht ist das von Funktionen." „Die Römer schufen eine juristische Statik, unsere Aufgabe ist eine juristische Dynamik."[33])[34])

Mit dieser Idee befaßten sich in der Folgezeit zahlreiche Fachschriftsteller und entwickelten aus ihr eine Lehre der Rechtsdynamik, die zwar mannigfachen Widerständen ausgesetzt war, aber doch allmählich in der Rechtslehre sehr an Raum gewonnen hat. Es darf behauptet werden, daß heute statisches und dynamisches Recht als Erscheinungsformen unseres Rechts grundsätzlich anerkannte Begriffe sind[35]). In Aufsätzen, Schriften, Einzeldarstellungen, auch in Gerichtsentscheidungen wird schon allenthalben der Gegensatz statischer und dynamischer Rechte als bekannt vorausgesetzt und kritischen Gedankengängen zugrunde gelegt.

Durch diese Begriffe „Statik" und „Dynamik", durch die Erfassung des Waltens von Energien und Kräften im Gegensatz zum Konstanten, zur Einmaligkeit, wird uns das allein richtige Verständ-

---

31) Müller-Eisert, Jur. Grundbegr. S. III.

32) Erstmals bereits in einer im Jahre 1913 erschienenen Abhandlung „Vom Ruf unserer Zeit für Gesetzgebung." Vgl. dazu Müller-Eisert a. a. O. S. III ff.

33) Spengler, Untergang des Abendlandes Bd. II S. 97.

34) Die von Müller-Eisert entwickelte Theorie geht über Spenglers Thesen hinaus. Spengler sah in den Personen Einheiten von Kraft und Willen, in den Sachen Ziele, Mittel und Schöpfungen dieser Einheiten; sie bildeten im Verein mit den das Auswirken der Menschenkraft bestimmenden Naturgesetzen die Rechtswirklichkeit. Müller-Eisert hingegen lehrte, daß „die Kraftvorgänge nicht nur nach den Gesetzen der Natur, sondern außerdem und zugleich nach Wertgesetzen bestimmte Wirklichkeiten sind". Er entwickelte also eine Wertdynamik. — Vgl. dazu Müller-Eisert, Rechtsphilosophie 1934 und Juristische Grundbegrriffe 1936 (insbes. S. III ff).

35) Es seien hier u. a. genannt: Fehr, Deutsche Rechtsgeschichte ,1925; Das kommende Recht, 1933; „Statisches und dynamisches Recht" in den Süddeutschen Monatsheften, Heft 4, 1929, S. 266 ff. Schmelzeisen, Vom deutschen Recht und seiner Wirklichkeit 1933; „Die Relativität des Besitzbegriffs" in ArchZivPrax. Bd. 136 S. 38 und 129 ff. Volkmar, „Das dynamische Element bei der Neubildung des Deutschen Rechts" in Ztschr. d. Akad. f. D. R. 1935, Heft 7 S. 472 ff. Ferner wird verwiesen auf d. S. 15 N. 34 Genannten.

nis für die Wirklichkeit des Lebens eröffnet, weil auch wir selbst erst durch unser Wirken in der Wirklichkeit sind, die nichts anderes ist als der Inbegriff von Wirkungen[36]).

So müssen wir uns in unserem Rechtsdenken von der wesenlosen Abstraktion der Vergangenheit befreien und an die Stelle des „Seins-Begriffs" den „Wirkungsbegriff" setzen, um der Vielfalt unseres Lebens und unseres Rechts gerecht zu werden. Völlig andere, neue Perspektiven erschließen uns erst das Wesen, die wahre Natur der Dinge.

In diesen neuen Gedankengängen wird nun zum Ausdruck gebracht, daß wir nicht nur die Substanz eines Rechtes, sondern auch seine Funktion als rechtserheblichen Faktor erblicken sollen, d. h. die aus dem Recht fließenden Kräfte, die in ihm schlummernden Energien als wesentlich beachten müssen. Unter diesem Gesichtspunkt sind Rechtssätze und -institute zu prüfen — einerlei, ob es sich dabei um eine gesetzgeberische, richterliche oder rein wissenschaftliche Tätigkeit handelt. Unsere Umwelt ist eben nicht nur Körperwelt, sondern ein weites Gefilde von „Kraftbewegungen". Die dynamische Betrachtungsweise — wie sie genannt worden ist — ist ein Mittel zur Verwirklichung eines lebendigen, volks- und gegenwartsnahen Rechts, das ein echter Spiegel unseres Lebens ist[37]).

Auf Grund dieser neuen Erkenntnisse mußte Vieles, was aus der Vergangenheit überkommen war, für die Zukunft unbrauchbar werden oder zum mindesten eine weitgehende Umgestaltung erfahren, sollte es von Bestand sein[38]).

Dazu gehört auch das sogenannte subjektive Recht, über das nicht nur ein heftiger Meinungsstreit, sondern geradezu ein „Kampf wider das subjektive Recht"[39]) ausgebrochen ist. Man versucht nachzuweisen, daß dieser, einer heute überwundenen Vorstellungswelt angehörende Begriff seinen eigentlichen Sinn verloren habe. Denn vom Standpunkt des Gemeinschaftsdenkens aus sei es nicht möglich, den Einzelnen als Träger von subjektiven Rechten zu betrachten, sondern als Inhaber einer bestimmten volksgenössischen „Rechtsstellung"[40]), deren jeweiliger besonderer Ausdruck Verpflichtungen und

[36]) So äußerte sich kein Geringerer als Wilhelm Dilthey in seiner Einleitung in die Geisteswissenschaften I S. 469.

[37]) Siehe Frank (Handb.), Einl. S. XV.

[38]) Diese Entwicklung bietet Anregung zu neuen Untersuchungen auf den verschiedenen Rechtsgebieten. Vgl. z. B. unten S. 78 N. 58.

[39]) Siehe hierzu den ganz bezeichnenden Aufsatz Schönfelds in Ztschr. d. Akad. f. D. R. 1937 S. 107 ff. Ferner sämtliche Aufsätze (Eckhardt, Würdinger, Siebert, Larenz) in Dtsch. Rechtswiss. Bd. I Heft 1.

[40]) Zum Begriff siehe Larenz, Rechtsperson und subjektives Recht S. 24 f.

Berechtigungen sind[41]). In der Gemeinschaft hat der Einzelne, was oben bereits angedeutet wurde, nicht als Einzelpersönlichkeit, sondern als Gliedpersönlichkeit zu gelten[42]). Und als solche nur steht er „im Rechte“: „Im Rechte stehen“ heißt dabei nicht in Beziehung zu anderen Individuen stehen, sondern heißt, in der Ordnung eines Volkslebens eine bestimmte Stelle, seine Funktion, seine Gliedstellung haben[43]). Daraus erhellt, daß die Rechtsstellung letztlich nur eine Pflichtenstellung gegenüber anderen Volksgenossen, also gegenüber der Gesamtheit, beinhaltet[44]). Man „hat“ keine Rechte mehr, sondern man „steht“ nur noch „im Rechte“. Im Verfolg dieser Gedankengänge gelangt man rechtslogisch zu jeglicher Verneinung eines Gegensatzes zwischen objektivem und subjektivem Recht[45]). Der Volksgenosse[46]) untersteht dann nicht mehr der Zwangsordnung eines abstrakten objektiven Rechts und ist nicht mehr Inhaber eines abstrakten subjektiven Rechts, sondern er „hat teil am Rechtsleben der Gemeinschaft, steht in der völkischen Ordnung in einer konkreten Rechtsstellung“[47]) und erlebt das Recht als eine der großartigsten Schöpfungen deutscher Kultur.

Es läßt sich demnach als Ergebnis dieser Rechtsanschauungen feststellen, daß sich das „Vermögen“ des Einzelnen aus der Rechtsstellung ergibt, die ihm die völkische Lebensordnung einräumt und durch die ihm Aufgabe, Betätigungsort und Betätigungsart in der Gemeinschaft zugewiesen wird. Die ursprüngliche Herrschaftsgewalt, die das subjektive Recht seinem Inhaber gewährte, hat sich also in ihrem Wertgehalt vollständig verändert, sie ist gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt. Daß auch heute noch der Einzelne bestimmte Befugnisse gegenüber den anderen Volksgenossen, gegenüber der Gesamtheit, gegenüber dem Staat haben und durchsetzen kann, ist unbestritten. Diese hat er nur nicht mehr um seiner selbst willen als „Rechte“ *gegen* den Volksgenossen, den Staat usw., sondern lediglich um der Aufgabe willen, die ihm in der Gemeinschaft gestellt ist.

---

41) Vgl. im einzelnen Larenz a. a. O. S. 24 ff.

42) Siehe hierzu auch die Ausführungen von Siebert a. a. O. S. 27 ff; Larenz in Deutsche Rechtswiss. Bd. I Heft 1 S. 31 ff. (Auch Höhn, ebenda S. 49 ff, für das subjektive „öffentliche“ Recht; ebenso jetzt Huber in Ztschr. d. Akad. f. Dtsch. R. 1937, S. 323.)

43) Larenz, Rechtsperson und subjektives Recht S. 20.

44) Im einzelnen hierzu: Eckhardt in Dtsch. Rechtswiss. Bd. I Heft 1 S. 10 ff; Würdinger, ebenda S. 17 ff; vgl. auch oben S. 64 f.

45) Larenz in Dtsch. Rechtswiss. Bd. I Heft 1 S. 38.

46) Larenz nennt ihn „Rechtsgenosse“ (Rechtsperson und subjektives Recht S. 21 ff).

47) Larenz in Deutsche Rechtswiss. Bd. I Heft 1 S. 39.

Daraus ergibt sich aber die Folgerung, daß es nicht angeht, den Begriff des subjektiven Rechts als Denkkategorie überhaupt zu leugnen, sondern — von der Pflichtenstellung des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft aus betrachtet — mit neuem Sinn und Inhalt zu erfüllen[48]. Die Rechtswissenschaft ist immer noch Wertwissenschaft und kann auf Begriffe und Grundsätzliches (Kategorisches) nicht verzichten[49].

Mit vorstehenden Erörterungen und deren Ergebnissen ist nun auch die notwendige Grundlage geschaffen für die Beurteilung der Rechtsausübung nach heutigem Rechtsdenken und für die Beurteilung des Verhältnisses vom subjektiven Recht zur Rechtsausübung[50]. Auch heute noch darf die Rechtsausübung als die inhaltliche Verwirklichung des subjektiven Rechts angesehen werden; aber entsprechend der Veränderung des Sinngehaltes des subjektiven Rechtes hat sich auch dieser Begriff inhaltlich gewandelt, so daß die Rechtsausübung nunmehr bezeichnet werden kann als die Betätigung des subjektiven Rechts im Rahmen der dem einzelnen Volksgenossen zugewiesenen volksgenössischen Stellung in der völkischen Lebensordnung. Müller-Eisert umschreibt den Begriff in folgender Weise: „Die Ausübung des subjektiven Rechts ist nichts anderes als ein Ausdruck für die potentielle Inhaltlichkeit des subjektiven Rechts selbst in den verschiedenen Stadien seiner Existenz.“[51] Im Verhältnis zum subjektiven Recht kann daher die Rechtsausübung nicht als leere Abstraktion, losgelöst vom subjektiven Recht, beurteilt werden, sondern nur mit ihm gemeinsam als eine Funktion dieses Rechts. Vom Standpunkt dynamischer Betrachtungsweise aus ist die Rechtsausübung im Verhältnis zum subjektiven Recht also das In-Gang-bringen, Verwirklichen, Umsetzen der dem subjektiven Recht innewohnenden Energien. Es handelt sich nicht um zwei Rechtsgebilde, sondern um ein und dasselbe Denkobjekt von zwei Seiten aus ge-

---

48) An dieser Stelle darf auf Müller-Eisert (Grundbegriffe S. 13) verwiesen werden, der betont, daß „erst dann, wenn gezeigt ist, daß nicht bloß die bisherige Dogmatik, sondern auch der Gegenstand dieser Dogmatik nur leerer Schein war und ist, das subjektive Recht erledigt sein dürfte“.

49) So spricht Huber, a. a. O. S. 324, vom Begriff der volksgenössischen Rechtsstellung als einem „konkreten Allgemeinbegriff“; er erkennt ausdrücklich das allgemeine Pflichtprinzip an und spricht von „pflichtgebundenen Berechtigungen“. Ferner: Busse in Dtsch. Rechtswiss. Bd. I Heft 4 S. 289 ff.

50) Vgl. zum Folgenden auch die sehr gehaltvollen Ausführungen Müller-Eiserts (a. a. O. S. 16 ff), die sich allerdings zum Teil nicht mit dem hier Vorgetragenen decken.

51) Müller-Eisert (Grundbegriffe) S. 17.

sehen. Mit anderen Worten: Die Rechtsausübung **ist** das subjektive Recht selbst in seiner dynamischen Funktion[52]). Da die Rechtsausübung eine Funktion des subjektiven Rechts darstellt, kann sie in der Form der Ausübungsberechtigung „als solcher" überhaupt nicht existieren, sondern stets nur durch den geistigen Zusammenhang mit dem subjektiven Recht selbst, d. h. als „funktionale Seite" des subjektiven Rechts. Daraus darf aber nicht gefolgert werden, daß die Ausübungsberechtigung dem subjektiven Recht so verhaftet sei, daß nur der Urrechtsinhaber die „Kraftwertbewegung" des Urrechts vornehmen könne; vielmehr ist auch ein Dritter dazu in der Lage, wenn ihm positivrechtlich gesehen die Ausübung des Urrechts ganz oder zum Teil überlassen ist. Damit wird also behauptet, daß die einzelnen, einem subjektiven Recht entfließenden Rechtselemente und Befugnisse abtretbar sind, allerdings mit der Einschränkung, daß sie ihrem Wesen und ihrer Natur nach überhaupt ablösbar sind und dies vom positiven Recht für zulässig erklärt wird[53]) [54]).

In diesem Zusammenhang ist demnach auf folgendes hinzuweisen:

Auf Grund der heute vorherrschenden Betrachtungsweise erscheint es in erster Linie geboten, der funktionalen Seite des Rechtes besondere Beachtung zu schenken; das soll heißen, sich jederzeit zu vergegenwärtigen, wie sich ein Recht auswirken kann und auswirken soll, um dementsprechend durch die Art seiner Ausgestaltung einen möglichst guten „Wirkungseffekt" für die Volksgemeinschaft und gegebenenfalls für den einzelnen Volksgenossen zu erzielen. Da es danach wesentlich auf die Auswirkungen eines Rechtes ankommt, diese Auswirkungen sich aber gerade bei der Ausübung zeigen, muß der Gesetzgeber darauf bedacht sein, diese, d. h. die als Ausübungsberechtigung sich darstellende „Kraftwertbewegung" so zu gestalten, daß das Recht in seiner dynamischen Funktion die vom Standpunkt der Volksgemeinschaft aus gesehen günstigsten Auswirkungen hat. Art und Form dafür kann er nach seinem Gutdünken wählen, wobei ihm als Schranken lediglich die durch die Rechtsordnung statuierten Gegebenheiten und Notwendigkeiten gesetzt sind. Wenn sich also unter Berücksichtigung der oben entwickelten Punkte, mit Rücksicht auf wirtschaftliche und kulturelle Erfordernisse oder auf die allgemeine Interessenlage die Notwendigkeit ergibt, die Ausübungsberechtigung zu einem selbständigen Recht erstarken zu lassen und einer anderen

---

52) Ebenso Schnur, Die Rechtsnatur des Jagdausübungsrechts S. 41, 43. Im Ergebnis gleich wohl auch Müller-Eisert a. a. O. S. 17.

53) Vgl. dazu §§ 399, 413 BGB.

54) In diesem Sinne auch Müller-Eisert a. a. O. S. 19.

Person als dem Urrechtsträger als eigene Berechtigung zuzuweisen, so muß das möglich sein [55]). Natürlich muß dann erst recht das Minus angängig sein: ohne positivrechtliche Verselbständigung der Ausübungsberechtigung diese einem Dritten zuzuweisen. Die Ausübungsberechtigung kann in diesem Falle so gestaltet sein, daß der Dritte — im Interesse des Urrechtsinhabers tätig werdend — sie sowohl im eigenen, als auch im fremden Namen vornehmen kann.

Wichtig ist aber stets die Erkenntnis, daß es sich dabei nicht um eine „selbständige, abstrakt begriffene ‚Rechtsinnehabung' oder ‚Befugnis' aus ‚selbständigem stofflichen Material'" handelt; vielmehr ist das einem Dritten zur Ausübung zugewiesene Urrecht „in allen seinen Elementen, Machtinhalten, Gestaltungsmöglichkeiten usw., in seiner dynamischen Funktion dem Funktionär zur Betätigung, Nutzung und Verwirklichung überlassen, bald rechtsformal als selbständiges subjektives Recht [56]) ausgestaltet, bald nur als unselbständige Befugnis in Erscheinung tretend" [57]).

2. Die Anwendung der gewonnenen Erkenntnisse auf das Filmverwertungsrecht.

Für die Anwendung der vorstehenden entwickelten Gesichtspunkte auf die hier interessierenden Filmrechtsfragen [58]) sind folgende Erörterungen anzustellen:

Dem subjektiven Recht „Urheberrecht" entfließen verschiedene Befugnisse, deren Betätigung die Ausübung dieses Rechtes darstellt. Jeder (Mit-)Inhaber eines solchen Rechtes kann dieses grundsätzlich in dem oben näher beschriebenen Rahmen nach seinem Belieben ausüben. Es erhebt sich die Frage, ob für den Fall, daß man es bei der allgemeinen bisherigen Regelung belassen wollte, im Hinblick auf die filmischen Verhältnisse [59]) günstige Auswirkungen zu erwarten sind. Die Frage ist unter Hinweis auf die bisherigen Unter-

[55]) Ebenso Schnur S. 42. Auch Elster (UFITA X S. 32 f) scheint im Ergebnis dem hier vorgetragenen Gedanken nahezukommen.

[56]) Besser vielleicht „als selbständige Berechtigung".

[57]) Schnur S. 42 f.

[58]) Für das Gebiet des Reichsjagdrechts hat zum ersten Male Schnur in der hier mehrfach zitierten Schrift die Bedeutung der Rechtsausübung für die Inhaber des Jagdausübungsrechts in überzeugender Weise dargetan. Dem Filmverwertungsrecht des Unternehmers dürfte als Parallelerscheinung gleiche Bedeutung zukommen.

[59]) Es darf betont werden, daß selbstverständlich auch hier das Prinzip der Schaffenswahrheit als Voraussetzung für die Untersuchung genommen ist.

suchungen dieser Abhandlung ohne weiteres zu verneinen, denn die Rechtsausübung würde in diesem Falle die Filmverwertung mit Rücksicht auf die bereits dargelegten Gründe völlig behindern. Es muß daher geprüft werden, unter welchen Voraussetzungen günstige Auswirkungen nach den Prinzipien der völkischen Lebensordnung denkbar sind. Die Auswirkungen werden sich dann günstig gestalten, wenn die zur Verwertung des Films notwendigen Befugnisse des oder der Urrechtsträger in einer einzigen Hand[60]) vereinigt sind, deren Berechtigung immer und von vornherein, d. h. schon in einem Zeitpunkt feststeht, in dem die Urrechte noch gar nicht existent geworden sind. Dieses Ziel kann nur erreicht werden, wenn die Ausübungsberechtigung der den Urrechtsinhabern zustehenden Rechte in dem erforderlichen Umfange von Gesetzes wegen einem Dritten, der im Einzelfalle auch selbst Urrechtsträger sein kann, zugewiesen wird. In Anbetracht der Notwendigkeit einer zweckentsprechenden Filmverwertung ist die dem Dritten zuzuweisende Ausübungsberechtigung so auszugestalten, daß sie sich als selbständige Berechtigung darstellt[61]).

3. Zusammenfassung.

Diese dogmatische Untersuchung führt also zu dem Ergebnis, daß die vom Filmrechtsausschuß vorgeschlagene Regelung des Filmverwertungsrechts des Unternehmers konstruktiv in vollem Ausmaß mit dem übereinstimmt, was hier rechtswissenschaftlich über das

---

[60]) Siehe oben S. 62

[61]) Eine solche Verselbständigung der Ausübungsbefugnis ist übrigens unserem noch geltenden Rechtssystem nicht unbekannt. Sie kommt in mannigfachen Bestimmungen und in verschiedenen Gesetzen zum Ausdruck. Erinnert sei an die Bevollmächtigung, die auch eine Ausübungsbefugnis eines Urrechts — wenn auch nur im fremden Namen — darstellt und dem Bevollmächtigten eine selbständige subjektive Berechtigung verschafft; ferner im HGB an die Ermächtigung zur Stimmrechtsabgabe in der Generalversammlung der Aktiengesellschaft (Stimmrechtsaktien). Ähnlich liegt der Fall bei der Prozeßstandschaft des Ehemannes (§ 1380 BGB). Auch der Konkursverwalter, Testamentsvollstrecker, wie überhaupt die Verwalter fremder Vermögensmassen sind hier zu nennen; sie alle üben die Rechte fremder Rechtsträger in eigenem Namen aus und sind als Inhaber verselbständigter Ausübungsberechtigungen Rechtsträger eigener Rechte. Schließlich kann man auch die fiduziarischen Rechtsgeschäfte ganz allgemein heranziehen; wenn hier auch das Recht in vollem Umfange auf den Treunehmer übertragen wird und nicht nur die Ausübungsbefugnis, so handelt es sich doch nur formal um eine Rechtsübertragung, der Sache nach aber auch lediglich um eine Übertragung der Ausübungsbefugnis. (Siehe statt vieler: v. Tuhr a. a. O. Bd. II, 2, § 77, S. 185, 186.)

Wesen der Ausübungsberechtigung entwickelt worden ist. Dem Filmhersteller wird gesetzlich eine Ausübungsberechtigung zugewiesen, die sich aus den bestimmten, ihm überlassenen Befugnissen, die dem Urheberrecht der jeweiligen Urheberrechtsinhaber entfließen, zusammensetzt. Deren Summe ist selbst wieder eine subjektive Berechtigung, die man zutreffend als „Filmverwertungsrecht" bezeichnen darf.

Danach ist Filmverwertungsrecht das dem Unternehmer eines Films zustehende, selbständige, ausschließliche Recht auf Ausübung aller aus den Einzelurheberrechten fließenden Befugnisse, die für den Vorgang filmischer Verwertung im In- und Auslande in Betracht kommen.

Damit ist die innerrechtliche Beziehung zwischen Filmurheberrecht und Filmverwertungsrecht nachgewiesen. Die beabsichtigte Regelung entspricht den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung und den heute gültigen rechtsdogmatischen Erkenntnissen.

C. Schlußbemerkung.

Abschließend kann somit festgestellt werden, daß der Filmrechtsausschuß dem deutschen Volke einen Vorschlag für die zur Erörterung gestellten Filmrechtsfragen unterbreitet hat, der in praktischer und theoretischer Hinsicht allen vom Nationalsozialismus geforderten Belangen einwandfrei gerecht wird. In richtiger Erfühlung der Notwendigkeiten und berechtigten Interessen aller Beteiligten hat man eine Lösung gefunden, die der Bedeutung des Films als gewaltigstem Massen-Erziehungs-, -Unterhaltungs- und -Belehrungsmittel, das die Jetztzeit neben Rundfunk und Presse kennt, großzügig Rechnung trägt. Sie gewährleistet zum Wohle der deutschen Volksgemeinschaft dem schöpferisch wirkenden und dem wirtschaftlich tätigen Menschen: Jedem das Seine!